

Smertens sus i Thure Erik Lunds

Myrbråtenfortellingene

Katrin Lenander

Masteroppgave i estetikk med fordypning i litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
Høsten 2009

Veileder: Arne Melberg

Sammendrag

To hovedspørsmål i lesningen min av Thure Erik Lunds *Myrbråtenfortellingene* er hvorfor Tomas Olsen Myrbråten gråter i åpningsscenen og hva som kan gi ham trøst. Et særlig fokus blir lagt på hvordan kunstuttrykket forholder seg til natur og språk, og lesningen støtter seg i den forbindelse på estetikken til Theodor W. Adorno. Fortellingene til Lund har et helt spesielt litterært uttrykk som både omtaler og overskrider et normalspråk gjennomsyret av subjektiv intensjon. Et av de viktigste grepene i teksten er å bruke den disharmoniske og formsprengende musikken som inngangsport til det skjønnlitterære. Jeg forsøker å vise hvordan formelle og innholdsmessige elementer gjennom å virke sammen produserer en språklig negativitet som fungerer som en implisitt kritikk av den diskursive språkligheten jeg mener er kilden til Tomas' sorg. Viktige verktøy er Adornos begreper om konfigurasjon, *mimesis*, språklighet og *Rauschen*. I *Rauschen*, som betyr støy og både er en semantisk og en estetisk kategori, er det materialiteten som "taler" mens det subjektive uttrykket er oppløst. Mumlingen, gråten og stillheten til Tomas er eksempler på *Rauschen* og uttrykk for naturens egen tale. Slike negative og ikke-identiske støyende uttrykk, som utgjør kilder til åndelig erfaring og kan frembringe en estetisk rasjonalitet, finnes ikke bare i naturen, men også i teknikken. Det viktigste er ikke *hva* romanene sier, altså diskursiv mening, men *hvordan* det blir sagt. *Myrbråtenfortellingene*, hevder jeg, utgjør en ambisiøst forsøk på vekke til live mimetiske beretningsformer. Kilden til Tomas' sorg er gapet mellom språk og verden og det verdensmaskinelle språket som tapper livsverden for virkelig mening. Den radikale språkkritikken i *Myrbråtenfortellingene*, sier jeg, ligger i at verket makter å vise frem hva rådende språklighet mangler, nemlig nærvær. Det ekspressive mimetiske språket som både blir omtalt og klinger gjennom romanene, er smertens sus, det som kan lindre Tomas' sorg.

Takksigelser

Takk til Thure Erik Lund for flott, men brokete ordstrøm.

Takk til gode seminarledere og koselige medstudenter ved estetikkprogrammet, litteraturvitenskap og nordisk på Universitetet i Oslo.

Jeg vil gjerne takke lille, mumlende Nore som har tilbrakt sitt første år i et basketak med *Myrbråtenfortellingene*, og har lært meg masse om *Rauschen*.

Ellers vil jeg rette en stor takk til kjæresten min, Are Lervik, for verken å gråte eller å holde kjeft. Selv ikke når det har sett håpløst ut.

Sist, men ikke minst vil jeg gjerne takke veilederen min, Arne Melberg, for at han tålmodig har ventet på tekstoversendelser og kommet med fruktbare innspill som virkelig har gitt ettertanke.

Roma, 06. 11. 2009

Innholdsfortegnelse

Forberedende betraktninger 6

Handlingen i *Myrbråtenfortellingene* 6

Problemstilling 7

Teoretisk grunnlag 9

Kort om resepsjonen av *Myrbråtenfortellingene* 14

Kapitler i oppgaven 16

Leserinstruks 18

1. Materielle kraftanstrengelser 19

Den materielle kampen – støymusikk og naturens egen formidling 21

Språkets muligheter og skriftens kraft: ild, eksplosjoner 26

Mystiske tildragelser – selvopphevelse og negative fortellinger 30

Nærvær og det utydelige uttrykket 32

Oppsummering 35

2. Mimesis i *Myrbråtenfortellingene* 37

En språkmaskin på tomgang 39

Er det mulig å ta et oppgjør med det verdensmaskinelle selvbekreftende normalspråket?

Mimesis: ulike språkholdninger 44

Materialitetens egen stemme – et opprør mot verdensmaskinen 50

Ansvar og et positivistisk-vitenskapelig verdensbilde 52

Objektets materialdynamikk 53

Oppsummering 55

3. Språkligt språk og åndelig erfaring 58

Det språklige og åndelig erfaring 61

Musikkens form, lidelse og støyende natur 64

Den oscillerende naturbevegelsen: det språklike språkets ideal 68

Lyden som sover i alle ting 70

Veien vekk fra trosperversjoner: åndsmenneskelyder 75

Oppsummering: frihet uten likhet og negativ verdensskapelse 79

4. *Rauschen* – smertens sus – og estetisk rasjonalitet 82

Åndsmennesket 83

Sus og brus – en kompleks støy 85

Rauschen: et negativt ideal for en levende rasjonalitet 88

Materiens kraft: å løse opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda 93

Oppløsningen av subjekt og tid 98

Estetisk refleksjon. Et forsvar for en estetisk skapelsesberetning 102

Oppsummering: lidelse og materiell lindring 103

Avsluttende betraktninger 106

Litteraturliste 109

Forberedende betraktninger

Jeg var å betrakte som en liten del i [naturverdenens] autoreferensielle tilstand, som lå forut for den fysiske verden, og denne verdenen, eller oseaniske natursubstansen, lå utenfor rekkevidde av noen mulig kunstferdig framstilling. Samtidig var den oseaniske natursubstansen et oppkomme av mening og følelsesdybde, særlig for de sjeler som oppdaget at også de mest avanserte utslag av menneskelig aktivitet bare var en svak forlengelse eller variasjon av naturens mange prosesser. Og nettopp derfor kunne de få sjeler være i stand til å se at det til nå smertefulle samkvemet (slik mennesket så det) mellom mennesket og naturen var en selvreferensiell tilstand. Mennesket kjenner en smerte ved å være grunnleggende spaltet fra sitt opphav, og den blir forsterket ved at mennesket blir tvunget til å føle seg i slekt med alt levende. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 227.)

Thure Erik Lund debuterte med *Tanger* i 1992 før han ga ut *Leiegården* i 1994. *Myrbråtenfortellingene*, som denne oppgaven drøfter, består av de fire romanene *Grøftetildragelsesmysteriet* (1999), *Compromateria* (2002), *Elvestengfolket* (2003) og *Uranophilia* (2005). Thure Erik Lunds siste roman til nå, *Inn*, kom i 2006. Lund er imidlertid ikke bare en skjønnlitterær forfatter. Han har også gitt ut flere essaysamlinger, nemlig *Om naturen* (2000), *Forgreininger* (2003), *Språk og natur* (2005) og *Om de nye norske byene og andre essays* (2006). Ved siden av forfattervirket har Lund arbeidet som snekker.

Handlingen i *Myrbråtenfortellingene*

"TOMAS OLSEN MYRBRÅTEN: Hver dag må jeg tilbringe et par langdryge timer ved kjøkkenbordet for å gråte." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 7.) Slik lyder første setning i *Grøftetildragelsesmysteriet*. Vi får vite at "alt det sørgelige [han] gråter over har overmannet [ham]". Senere fortelles det om Tomas' møte med kulturindustrien når han i regi av kulturdepartementet legger ut på en norgesreise for å skrive en betenkning over norske kulturminner. Til slutt i romanen følger vi Tomas når han er utsatt for skogens tildragelser som er uttrykk av en annen art enn kulturminnene. Kanskje kan man si at opplevelsene i skogen viser Tomas hva kulturminneuttrykket mangler, nemlig partikularitet og egentale. Samme åndsnærværelse som Tomas er i besittelse av i skogen, oppstår for øvrig også i fyllekulene på puben, når et spesielt språk kommer over ham og når han treffer på Helene. Kulturminnene er derimot selvbekreftende og åndsfraværende.

I *Compromateria*, romansyklusens andre roman, møter vi en annen form for kultur enn den Tomas får i oppdrag å skrive en betenkning over. Forfatteren i romanen nøyer seg ikke med å forfatte litteratur for så å overlate materialet til noen som trykker bøker for ham. Gjennom å være sin egen boktrykker unngår han fremmedgjøring fra resultatet av eget arbeid. Han arbeider altså ikke bare med ord, men også med materie, og "produktet" av litteraturen blir ikke overlatt til noen som kanskje ikke kjenner verkets egen prosess eller egentale, slik tilfellet er med kulturminnene. Kanskje er *Compromateria* en refleksjon av den ubegripeligheten som Tomas møter i skogen i *Grøftetildragelsesmysteriet*. Om Tomas er forfatteren i *Compromateria*, får vi aldri vite sikkert. Det kan godt være at skogsopplevelsen har fratatt ham den identiteten og konsistente bestemmelsen som følger med et navn.

Elvestengfolket består av korte og selvstendige historier, først og fremst om oppveksten til Tomas og om dikteren som ung mann, blant annet på sagbrukstomta, et sted hvor uteliggere og bruktbilselgere får være i fred. Som naturen er historiene irregulære, og handlingsgangen er ikke rettet mot noe klart mål. Flyten stopper opp gjentatte ganger som i et "elvesteng". Et gjengangertema i romanen er Tomas' flukt fra det institusjonelle. I stedet for å gå på skolen gemmer han seg i skogen. Kanskje er dette en flukt til en verden som lever.

Uranophilia er siste roman i tetralogien til Thure Erik Lund. Her har Tomas Olsen Myrbråten blitt 62 år gammel, og strever seg gjennom dagene ved hjelp av øl og turer til parken. Tomas besøker verkstedet til kompisen og oppfinneren Ludvig Andersen som søker en mer egentlig og sannere verden. I eksperimenteringen med en intromateriansk oppfinnelsesmaskin dør Ludvig. Tomas kutter ut øldrikkingen, og overtar arbeidet med oppfinnelsene og teoriene til Ludvig. Han utvikler en verdensteori som han sørger for å holde for seg selv slik at den ikke blir falsk.

Problemstilling

Dette er en oppgave i estetikk, og i denne oppgaven ønsker jeg å utforske det estetiske feltet, hvilket på samme tid vil si å utvide det. Det vil altså si at teksten er sjangeroverskridende og tverrfaglig i den forstand at den trekker på innsikter både fra

litteraturvitenskap, musikkvitenskap og estetisk filosofi.¹ Slik jeg ser det, innbyr romanene til Thure Erik Lund til tverrfaglige lesninger. Et værensfilosofisk spørsmål stilles i skjønnlitterær form, og som det også blir sagt i *Compromateria* kan musikken være en inngangsportal til litteraturen. (Compromateria, 65.) Estetikken kan, slik jeg ser det, benyttes som kritikk. Estetisk kritikk er kanskje den eneste formen for språkkritikk som er mulig uten å basere seg på en allerede eksisterende selvforståelse. Selv litteraturvitenskapelige begreper står hele tiden i fare for å tildekke det dynamiske og enkeltstående.

God litteratur er kjennetegnet av en egen estetisk rasjonalitet som står i opposisjon til den allmenne vitenskapelige formen for rasjonalitet. Dette er noe Adorno forteller oss i sin estetikk når han hevder at kunstverket er opphav til en egen form for rasjonalitet. Slik Adorno ser det, er kunstverk ikke bare noe man kan få kunnskap om, men også noe som selv vet, personifiserte kunnskapssubjekter. (Plass, 2007, 50.)

I likhet med tidligere lesninger av *Myrbråtenfortellingene* vil også jeg legge vekt på problematiseringen av forholdet mellom natur og kultur, men uten å ta utgangspunkt i distinksjonen. Trond Haugen som har skrevet en artikkel om *Myrbråtenfortellingene* i *Vinduet*, får godt frem at det klare skillet mellom natur og kultur er oppløst og sammenviklet i romansyklusen, men han sier, kanskje på grunn av plassmangel, lite om *hvordan* natur og kultur forholder seg til hverandre som sammenviklede størrelser. Noe jeg imidlertid vil påpeke, er at natur og kultur i triviell forstand fremdeles kan stå i opposisjon til hverandre, og at natur og "natur" og kultur og "kultur" også utgjør opposisjonspar. Det ene begrepet er positivt og allerede et bilde av den naturen eller kulturen det beskriver. Det andre begrepet er negativt, historisk foranderlig og føyer seg mimetisk etter virkeligheten det avbilder. *Myrbråtenfortellingene* gjør det klart at natur og kultur faktisk kan ligne hverandre mer enn "natur" og natur. Viktigere enn i hvilken grad begrepene står i opposisjon til hverandre, er hvordan uttrykket forholder seg til materien som det gjengir. Technomusikken, sies det i *Myrbråtenfortellingene*, kan, til tross for at det er teknikk, være kaskadisk i sin bevegelse (*Compromateria*, 65) og dermed mer natur enn den naturen som Turistforeningen vil verne.

¹ Som det heter på nettsidene til estetikkprogrammet ved UiO: "Program for estetiske studier gir deg mulighet til å studere estetikk ut over faggrensene i et sammenlignende, kritisk, historisk eller teoretisk perspektiv." Lokalisert 10.09.09 fra www.uio.no/studier/program/estetisk/om/kort-om-programmet.xml.

Tilnærmingen min er en implisitt kritikk av tidligere lesninger av *Myrbråtenfortellingene* i den grad de overser materialitetens betydning i romanene. Slik jeg ser det, blir forståelsen av teksten mye rikere når materielle aspekter som yter motstand mot generaliseringer, blir vektlagt i lesningen. Tidligere tilnærminger overser langt på vei også hvordan *Myrbråtenfortellingene* er fortellingen om tingenes egen tale og "smerten som bare kan anes i bladenes sus" for å låne et uttrykk fra Walter Benjamin. (Hammer, 2002, 98.)

Kort fortalt lyder den overordnede problemstillingen min slik: Hvorfor gråter Tomas Olsen Myrbråten, og hva kan gi ham trøst?

Teoretisk grunnlag

Når kunstverk forstås som personifiserte kunnskapssubjekter som selv vet, ikke bare som objekter man får kunnskap om, blir det verkseksterne mindre relevant. Det som blir sentralt, er derimot å komme seg inn i verket og føle med det. *Myrbråtenfortellingene* må mimes i forståelsen av det. Romansyklusen kan av den grunn egne seg dårlig for hermeneutisk tolkning, i hvert fall i den grad hermeneutikk forstås i betydningen tolkning av språklig innhold. En hermeneutisk lesning vil kunne frata verket den estetiske kraften som skyldes spenningen mellom form og innhold.

Teksten min handler imidlertid ikke bare om *Myrbråtenfortellingene*. Den er også et forsøk på å påvise den vedvarende relevansen av Adornos estetikk som peker på veier ut av det uføre som det kommersialiserte og rasjonaliserte hverdagsspråket har brakt oss inn i. Den negative materialeestetikken til Adorno gir oss et begrepssett og et tankesett som jeg syns får godt frem hva som står på spill i tetralogien: forholdet mellom liv, språk og verden. Dette blir forhåpentligvis tydelig ettersom oppgaven skrider frem. I en tid der byråkratiet og markedskreftene i stadig sterkere grad kan sies å ensrette og strukturere livsverden, er det akutt behov for motspråkene Adorno legger til rette for at kan føye seg etter det negative og ikke-identiske. Tapet av mening er for Adorno en tragisk følge av den fremskredne sivilisasjonsprosessen: "Fremskrittets prinsipp – naturbeherskelse – krever kontroll, abstraksjon og fortrengning, og dermed en utslettelse av det individuelle. Bare foregripelsen av en radikalt annen samfunnsmessig virkelighet kan gjøre det mulig for oss å opprettholde idealet om menneskelighet." (Ibid.,

9.) En av grunnintuisjonene som har styrt lesningen min av *Myrbråtenfortellingene*, er nettopp at det ikke-identiske kommer til orde i romanene og låner et holdepunkt utenfor det samfunnsmessige. I skogen og på puben oppstår helt særegne former for språklighet som språket mimer snarere enn betegner objektivt.

I motsetning til Martin Heidegger og mye såkalt postmoderne filosofi ønsker ikke Adorno å forkaste det moderne, men derimot å utvikle et modifisert fornuftsbegrep. Dermed forkaster han ikke opplysningsprosjektet, men utvikler snarere en konkurrerende forståelse av hva opplysning er. (Ibid., 10.) En viktig forskjell mellom Heidegger og Adorno, i hvert fall slik Adorno ser det, henger sammen med tankene deres om moderniteten og kommer til uttrykk når Heidegger vektlegger innholdet eller budskapet i lesningen av Hölderlins lyrikk, mens Adorno på sin side er opptatt av form og hvordan de intensjonsløse fragmentene lar oss ane subjektets skjebne i det moderne. (Ibid., 105.) Litt forenklet kan man si at Heidegger er opptatt av språklig innhold, og Adorno er opptatt av form og *Gehalt*, det vil si forholdet mellom form og innhold. Rent språkfilosofisk er Adorno opptatt av å ivareta det historiske momentet, og tilnærmingen hans skiller seg både fra Heideggers ontologiske redegjørelse for språk og fra konvensjonell språkteori som vektlegger betegnelsernes arbitrære natur. (Hohendahl, 1995, 225.) Jeg har motstått fristelsen til å bruke Heidegger og begrepene hans om jorden, verden, lysning, *das Unheimliche* osv. i lesningen av *Myrbråtenfortellingene*, noe jeg imidlertid tror vil kunne være veldig fruktbart. Andre som tenker på å skrive om *Myrbråtenfortellingene*, kan for eksempel med fordel si litt om hva begrepet tildragelse, kanskje det viktigste begrepet i Heideggers senfilosofi, gjør mellom "grøfte" og "mysterium" i *Grøftetildragelsesmysteriet*. Selv om Adorno var opptatt av å markere avstand til Heideggers filosofi, er det mange likhetstrekk mellom Adornos negative dialektikk og Heideggers værensontologi.

Tre førende teoretiske begreper i lesningen min av *Myrbråtenfortellingene* er konfigurasjon, *mimesis* og *Rauschen*. Konfigurasjon utgjør en estetisk sannhetshendelse som i motsetning til konvensjonelle ord ikke utsier, men omkranser sannheten. I konfigurasjonen konvergerer erkjennelse og kunst. (Ibid., 224f.) Min påstand er at ikke bare en rekke av naturbildene i *Myrbråtenfortellingene*, som elve- og flammebildet, men også fortellingene sett under ett, er konfigurative i den forstand at de er statiske og bevegelige på en gang. Både objektet og historien er innreflektert i uttrykket. *Mimesis* er

en form for etterligning og sammenfall mellom bilde og ting forut for subjekt/objekt-distinksjonen som fratar autoritet fra subjektiv intensjon og statisk objektiv representasjon. *Mimesis* utgjør en handling der uttrykkssiden mimer det som det refereres til, og gir opphav til en egen form for estetisk rasjonalitet. Min påstand er at *Myrbråtenfortellingene* som mimetisk verk, har i seg denne estetiske rasjonaliteten med både objektet og historien innreflektert i uttrykket, noe som gir mulighet til lindring av sorg. *Rauschen*, som er nøkkelbegrepet i kapittel 4, betegner sus og støy og skiller seg fra diskursivt meningsbærende språk. I *Myrbråtenfortellingene* finner vi både eksempler på *Rauschen*, som når skogen åpenbarer seg og gjennomrisler Tomas, og mer diskursiv og selvrefleksiv teoretisering rundt et slikt språk. *Rauschen* er objektenes tale. Det er det negative og ikke-identiske som forteller oss hva subjektet er, ikke på en positiv måte, men gjennom å si hva subjektet mangler. Mens konfigurasjon altså betegner den sannhetshendelsen nye sammenstillinger er opphav til, utgjør *mimesis* en førmoderne, men historisk situert miming der objektene ekspressivt kommer i tale, hvilket forhindrer et statisk representasjonsforhold mellom ord og objekt. Når *Rauschen* utgjør et avtrykk av naturen, vil det si at den mimer naturen. Hva som ligger i dette, vil bli klarere etter hvert. La oss nå se litt nærmere på den teoretiske linjen i teksten min.

I kapittel 1 starter jeg med Adornos påstand om at Schönbergs atonale musikk gir uttrykk for kunstens ideal gjennom å vise frem lidelsen. Påstanden baserer seg blant annet på at kunsten er konfiguratív. Min implisitte kritikk av Adorno består i å fremheve japansk støy musikk som et mer treffende og historisk oppdatert eksempel på konfigurasjonens evne til å uttrykke lidelsen som skyldes gapet mellom språk og verden. Blant annet ved å ta for meg *Gebilde*, et dynamisk bilde som både er fastfrosset og bevegelig, og kunstens gåtekarakter viser jeg frem tapet av autoritativ kontroll over støy musikken, et tap som er mindre betydelig i atonal musikk.

Kapittel 2 omhandler teoretisk sett hvordan *mimesis* virkeliggjør ekspressiviteten som er tapt i det kommunikative språket, et tap som utgjør kilden til eksistensiell lidelse. Adorno definerer *mimesis* som en form for antirepresentasjon og et ikke-begrepslig slektskap mellom subjektets produkt og det objektive. Gjennom dette kapitlet følger vi Adornos tanker om kunstverket og hvordan verket formidler språkets diskursivitet, språkets ekspressivitet samt spenningen disse språkpolene imellom. Ifølge Adorno formidler kunsten sannheten best fordi den er klar over at fenomener ikke går opp i

klassifiserbare begreper og ikke forsøker å dekke over motsigelsene i virkeligheten. Kunstverket *representerer* ikke verden, men *etterligner* eller *mimer* den. Det vil si at verket har tatt opp i seg materielle kvaliteter som gjør at det bedre enn det positivistiske språket ivaretar det partikulæres egenart. Kunstverket viser frem hulheten i det kommunikative språket og at denne hulheten er en konsekvens av en konstruert struktur med mål om å produsere mening og frembringe likhet snarere enn forskjell. Når kunsten imiterer naturen, uten å gå via begreper som gir naturen identitet, gjør det alternativ erkjennelse mulig og legger til rette for at sannheten kan åpenbare seg. Mot slutten av kapittelet introduserer jeg Adornos forestilling om kunstverkets språklige karakter, at kunstuttrykket ikke først og fremst er betydningsbærende, men allikevel gir innsikt. Dette temaet blir utviklet i kapittel 3.

I kapittel 3 blir det sett nærmere på det materielle og formmessige og særlig det lydlige som muliggjør en alternativ virkelighetserfaring. I den grad språket kan utsi det uutsigelige, noe det ifølge Adorno kan i kraft av sin materialitet, er det opphav til åndelig erfaring, en form for erfaring som gjenoppliver "død" natur og er uttrykk for en egen estetisk rasjonalitet. Kunsten mimer det naturskjønne som er dets formale ideal. Denne mimingen er konfiguratív som naturen før subjekt og objekt ble adskilt. Det språklige er et særegent tonespråk, der det sagte ikke lar seg løse fra musikken. Uttrykket befinner seg i et kraftfelt mellom en diskursiv og en ekspressiv pol. I likhet med musikken beveger det språklige seg fra den diskursive polen i retning av den ekspressive polen. Adorno nevner fuglesang som et eksempel på et uttrykk for lidelse som ikke er strukturert av subjektet. Vi tenker på kvitringen som sang mens det egentlig er et uforståelig naturuttrykk som må forstås ut i fra sitt *eget* uttrykk, ikke ut fra en subjektivering av dette uttrykket. Fuglesangen illustrerer hvordan det naturskjønne i vår tid er blitt subjektivert, ideologisk og kilde til en hul form for frihet. Gjennom å mime det som er gått tapt for mennesket i naturen, evner musikklikt språk ifølge Adorno å gi uttrykk for menneskets lidelse. Adorno knytter det kunsts skjønne til det naturskjønne ved å si at kunsten vil holde det naturen lover. De ligner hverandre gjennom måten de formidler på, nemlig gjennom konfigurasjon. Adorno er opptatt av den lengselen etter "noe" som gir seg til uttrykk i Eichendorffs strofe om at "det i alle ting hviler en drømmende sang som kan gi lyd bare man treffer et trylleord". Tanken er at en ikke-intensjonell lyd, noe partikulært, som er innvevd i språket kan gi oss en ny form for kommunikasjon der brudd er like viktig som sammenheng og enhet. Avslutningsvis i

kapittel 3 introduseres begrepet om *Rauschen*, som betegner språket som taler selv. *Rauschen* som er et nøkkelbegrep i den implisitte språkteorien til Adorno, og som Adorno først og fremst snakker om i *Noten zur Literatur*, vil være teoretisk sentrum for kapittel 4.

Den teoretiske linjen videreføres i kapittel 4 når jeg ser nærmere på *Rauschen*-begrepet som utgjør den overgangen mellom språk og natur i *Myrbråtenfortellingene* som jeg mener resepsjonen har oversett. *Rauschen* er nemlig både semantisk og estetisk kategori, og min lesning tar sikte på å få frem både den semantisk-diskursive og den estetisk-ekspressive siden. Det må understrekes at romanene selv innholder både, på et semantisk plan, *snakk om Rauschen* og, på et estetisk plan, *faktisk Rauschen* i form av materielt sus og brus. Når romanene reflekterer rundt *Rauschen*, er det også et uttrykk for romanenes selvbevissthet. Romanene tenker selv, men med en annen form for rasjonalitet. *Rauschen* er en formalkonstellasjon som verken er plasserbar som kultur eller natur. Det er ikke underlagt de diskursive strukturene. Det har den språklikheten som det snakkes om i kapittel 3, og er en kilde til estetisk åpenbaring og opplevelsen av at jeget utslettes. Kunstverket, sier Adorno, er opphav til en egen estetisk form for rasjonalitet som baserer seg på materialets egen partikulære tale. I *Rauschen* ligger det et håp om lindring av smerte, om en overvinning av dikotomier og en nærhet til materien. For i naturen finnes ingen dikotomier som mellom subjekt og objekt før opplysningsmekanikkens struktur fester seg. Den lindrende kraften ligger der gråten som lidelsesuttrykk bryter med harmoni og enhet som følge av uttrykkets mimetiske evne til å stille seg ikke-identisk og få objektene i tale.

I tillegg til Adorno selv forholder jeg meg aktivt til Adorno-kommentatorer som Shierry Weber Nicholzen, Roger Foster og Ulrich Plass. Videre trekker jeg på enkelte av innsiktene til litteraturviteren Hans Ulrich Gumbrecht. Shierry Weber Nicholzen er av vår tids fremste Adorno-kommentatorer. Hun har oversatt *Noten zur Litteratur* til engelsk, og i *Exact Imagination* tar hun for seg Adornos sene verker. Jeg støtter meg først og fremst på det hun skriver om Adornos implisitte språkteori, en teori hun hevder er sentrert om begrepet *Rauschen* og påstanden om at alt språk befinner seg mellom en diskursiv, normalspråklig og prosaisk pol og en ekspressiv og poetisk pol. I kapitlet "Language: Its Murmuring, Its Darkness, and Its Silver Rib" undersøker Nicholzen *Rauschen*. Når Adorno snakker om kunstens språklige karakter, understreker Nicholzen,

er det for å indikere den estetiske erfaringens nestensanselige og nestenlogiske karakter (Nicholsen, 1999, 62.) Nicholsen påpeker også at det i kunsten er språket i kraft av sin *form* som fremviser sin egen språklige uavhengighet eller autonomi. Dette er innsikter jeg bygger på i lesningen av *Myrbråtenfortellingene*.

I *Adorno – The Recovery of Experience* fremhever den amerikanske filosofen Roger Foster hvordan Adornos filosofi kan forstås som en teori om åndelig erfaring som utgjør en rikere form for erfaring enn erfaringen til et kantiansk subjekt som står ovenfor sitt objekt. Åndelig erfaring ligger, slik jeg ser det, nærmere åpenbaring enn vanlig begrepslig erkjennelse. Jeg overtar Foster og Adornos begrep om åndelig erfaring når jeg snakker om enkelte av erfaringene til Tomas Olsen Myrbråten.

Language and History in Theodor W. Adorno's Notes to Literature av Ulrich Plass er en spennende gjennomgang av Adornos litteratursyn som viser en gang for alle at Adorno ikke bare har noe viktig å si innenfor teoretisk filosofi og musikalsk estetikk. Det Adorno sier om musikk, er også relevant for skjønnlitteraturen. For musikk og litteratur, sier han, har til felles en konfigurasjon som er dynamisk, flyktig og forbigående. Fra Plass har jeg først og fremst hentet poengene om at kunstverket er opphav til en egen form for rasjonalitet og må forstås som motsigelsesfulle personifiserte kunnskapssubjekter som vi ikke bare kan ha kunnskap om, men som er kunnskapsrike i seg selv. Plass presiseres også at *Rauschen* ikke bare en estetisk, men også en semantisk kategori.

"Mening" er den sentrale skyteskiven til Hans Ulrich Gumbrechts i *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* fra 2004. Gumbrecht viderefører Adornos skille mellom diskursive og ekspressive dimensjoner ved språket når han snakker om nærværproduksjon og spenningen mellom menings- og nærværseffekter. Han forsvarer oscilleringen mellom nærværseffekter og meningseffekter og et forhold til tingene der en grunnleggende uro og ustabilitet er innreflektert. (Gumbrecht, 2004, xv.)

Kort om resepsjonen av *Myrbråtenfortellingene*

I artikkelen sin om *Myrbråtenfortellingene* i *Vinduet* i 2006 posisjonerer litteraturviteren Trond Haugen seg blant annet i forhold til Arve Kleivas anmeldelse av *Compromateria* og Gry Lundes hovedoppgave og artikkel om Thure Erik Lund og *Grøftetildragelses-*

mysteriet. Ifølge Haugen er kommentatorene generelt opptatt av forskyvningene i forholdet mellom kultur og natur i *Myrbråtenfortellingene*:

Seirer naturen over kulturen, eller er vi snarere vitner til selv demonteringen av det skillet mellom natur og kultur vi er vant til å tenke innenfor? Det er ikke lett å si. Kanskje er det derfor kritikkerne har utlagt Myrbråtens drøm om å smelte sammen med naturen eller verdensmaskinen på vidt forskjellige måter: som passiv regresjon, som klassisk modernitetskritikk, som utidig teknologifobi, som vitalistisk kritikk av sosialdemokratiet eller som *Blut und Boden-ideologi* med nasjonalsosialistiske undertoner. (Haugen i *Vinduet*, 4, 2006, 73.)

Mens Per Thomas Andersen i *Tankevaser* forstår Myrbråtens drøm som en regressiv tilbakevending til naturen, vektlegger Gry Lunde modernitetskritikken i romanen. Som Haugen påpeker, har resepsjonen tendert til å fokusere på Tomas' drøm om å smelte sammen med naturen. Haugen mener at dette skyldes en forvirret forståelse av rollen dikotomien natur/kultur spiller i Lunds forfatterskap. I resepsjonen favoriseres ofte den ene eller den andre siden av begrepsparet. Dermed opprettholdes nettopp den dikotomien som verket søker å oppløse eller sammenvikle. Ifølge Haugen som sier seg enig med Arve Kleiva, skjer dette blant annet gjennom bruken av den retoriske kiasme-figuren, som "*jeg – gråter – verden – verden – gråter – meg*". (Ibid., 71 og 74.) Haugen sier videre:

Thure Erik Lunds demontering av opposisjonen mellom natur og kultur er kanskje aller tydeligst i romansyklusens andre bok, *Compromateria*. Når Arve Kleiva påpeker den oksymoronske logikkens rolle i Lunds nedbygging av den eldgamle vestlige dikotomien, så hevder at den mest konsekvent har bestått i å betrakte kulturen som naturfenomen, men også – og i en mer språkkritisk tradisjon – i å betrakte naturen som kulturfenomen. (Ibid., 75.)

Kleiva påpeker i sin anmeldelse av *Compromateria* hvordan natur- og kulturbegrepet sammenvikles hos Lund. Lunde er inne på noe av det samme når hun skriver at natur/kultur-dikotomien ikke lenger har relevans i og med at språk er materie og materie språk. Haugen mener i likhet med Kleiva at den paradoksale skrivestilen til Lund er avgjørende for forståelsen av verket som sammenvikling av dikotomier.

Blant temaene som blir behandlet i tetralogien, nevner Haugen spørsmålet om litteraturens mulighet i senmoderniteten og meddelelsens problem. I gjennomgangen av *Compromateria* stiller Haugen spørsmålet om hvorvidt det er mulig å uttrykke seg i en totalitær verden uten at uttrykket er en konsekvens av denne verdens allerede eksisterende selvforståelse. (Ibid., 78.) Haugen mener at Lunds romaner stiller

spørsmålet om litteraturen fremdeles er mulig i en gjennomliberalistisk kultur.² (Ibid.) Slik han selv ser det, kan man ikke "velge å forstå Ludvig Andersens drøm om sine egne verker som enten mulige eller umulige. Man må forstå den som begge deler på en gang". (Ibid., 79.)

I løpet av oppgaven vil det komme frem at jeg deler Haugens oppfatning om at kultur og natur er sammenviklede størrelser i *Myrbråtenfortellingene*, men av andre grunner. Mitt fokus er på *måten* mening blir dannet på i fortellingene, språkets materialitet og konfigurasjon.

Kapitler i oppgaven

Det første kapitlet, "Materielle kraftanstrengelser", handler om den språklige frigjøringsbevegelsen som finner sted i romansyklusen og om hvordan verket må forstås som et materielt uttrykk som står i spennet mellom diskursive og ekspressive krefter. Kapitlet handler om gjenfødelse, om det å komme inn i verden "som på ny", om alternative former for språklighet og om hvordan materiell kraft kan sprengte rasjonell form. Musikk, blir det hevdet, kan utløse spørsmål rundt språklige egenskaper og språklig erfaring, og det blir vist frem på hvilken måte musikken kan være en inngangsportal til litteraturen og *Myrbråtenfortellingene*. Den japanske støymusikkens miming av smerte, hevder jeg, har sin skjønnlitterære analog i gråten til Tomas og den stumme fortellingen hans i romanene. Fraværet av subjektiv intensjon i disse uttrykkene slukker så å si det ideologiske språket og gjør alternative former for språklighet mulig. I det første kapitlet introduseres også begrepet *Rauschen* som betyr støy og gjenklang og betegner den ukontrollerte artikulasjonen av språket. Avslutningsvis i kapitlet knytter jeg Tomas' sorg til avstanden til en virkelighet der objektet har forrang. Her knyttes også litteraturviteren Hans Ulrich Gumbrechts begrep om sanselig nærvær til Adornos materialeestetikk.

Sentralt i kapittel 2, "*Mimesis* i *Myrbråtenfortellingene*", står *mimesis*-begrepet til Adorno som et uttrykk for en negativ form for representasjon og benekter naturlikhet, avbildning, statisk forhold mellom subjekt og objekt og forestillingen om begrepet som

² Haugen kommer med to mulige svar. Det første at det dreier seg om en type refleksjon som har i seg et overskudd som kan forandre verden. Det andre svaret er at skriftene til forfatteren i *Compromateria* dreier seg om et uttrykk etter dikotomiens sammenbrudd og dermed demonstrerer en umulighet. (Haugen i *Vinduet*, 4, 2006, 78.)

materialets formgivende prinsipp. I den delvis autonome *mimesis*-handlingen blir det negative og ikke-identiske "representert" ved at uttrykket som materielt føyer seg til det som det etterligner. Kapitlet behandler alternative språkbevegelser i fortellingene, og det tar for seg konstellasjonen mellom språk og sansning, språk og materie og diskursivt og ekspressivt språk. Her skiller nok min lesning av romanene seg fra andre lesninger gjennom helt konkret å se på fortellingene som ulike motspråk til normalspråket forvaltet av det Tomas kaller for verdensmaskinen. Jeg forsøker å vise hvordan *Myrbråtenfortellingene* sett under ett kan forstås som et materielt opprør mot den verdensmaskinen som dominerer virkelighetsproduksjonen, og at fortellingene introduserer rusk i det verdensmaskinelle maskineriet samtidig som maskinens maskinkarakter negeres. Et viktig skille som trekkes opp i dette kapitlet, er skillet mellom et livgivende språk som følger bevegelsen til "det som det gjengir", og et intensjonelt språk som er selvreferensielt og bare bekrefter seg selv. Vi skal se at det er få ting Tomas forakter slik han forakter det selvbekreftende språket.

Det tredje kapitlet, "Språkligt språk og åndelig erfaring", tar for seg det språklige språket som er språkligt i kraft av sin lydlige dimensjon. Sorgen til Tomas, kommer vi til å se, er naturens sorg over språkets fremmedgjøring fra verden. Som et avtrykk av naturen tar det språklige språket del i sorgen og trøster Tomas gjennom oppløsningen av subjekt-objekt dikotomien. Det vil bli klart hvordan *Myrbråtenfortellingene* setter åpenbaring foran kunnskap i sin kamp for frihet uten likhet. *Myrbråtenfortellingene* gjennomfører det Adorno sier naturen forgjeves vil: De slår øynene opp. (Adorno, 1998, 122.) Og fortellingene utgjør en serie estetiske skapelsesberetninger i den forstand at de viser hvordan verden kontinuerlig skapes på ny.

I kapittel fire, "*Rauschen* – smertens sus – og estetisk rasjonalitet", fortsetter undersøkelsen av det språklige språket med begrepet *Rauschen* eller støy, som er kilden til estetisk åpenbaring, i sentrum. *Rauschen*, som en språklig lyd, betegner den mumlingen, det suset og bruset som er språkets egentale. *Rauschen* kan til og med utløse en egen form for estetisk rasjonalitet. Det er ikke bare nøkkelpbegrepet i Adornos redegjørelse for autentisk språk som ikke er ødelagt av rådende vareideologi, men det løper også som en rød tråd gjennom Thure Erik Lunds forfatterskap. Subjektets avholdenhet fra kommunikasjon gir rom til naturens egentale. *Rauschen* avdekker det kommunikative språkets falskhet og er en ikke-menneskelig tale som gir håp om fornyet

kontakt med ubearbeidet natur. Ellers i dette kapitlet vil vi se nærmere på uttrykkene Tomas oppdager i naturens kamre, myrer og søkk og hvordan en alternativ språklighet kan resultere i ny erfaring av mennesket, språket og skaperverket. Oppfatningen av skaperverket som allerede skapt, blir nemlig utfordret av den estetiske oppfatningen av skapelsen som en pågående prosess. Et annet sentralt begrep i dette siste kapitlet er naturskjønnhet som for Adorno betyr objektets og det partikulæres forrang i genuin subjektiv erfaring.

Leserinstruks

Selv om kapitlene henger sammen i den forstand at de inngår i et lengre resonnement og det ene kapitlet dermed kan sies å utgjøre en forberedelse for det neste, kan kapitlene også leses enkeltvis som mer eller mindre selvstendige tekster med egen innledning og konklusjon. Fra fotnotene vil enkelte utdrag fra Thure Erik Lunds essaysamling *Språk og natur* belyse noe av problematikken fra et noe mer diskursivt perspektiv. Alle sitater fra og henvisninger til *Myrbråtenfortellingene* er hentet fra *Myrbråtenfortellingene*, utgitt på Aschehoug i 2006, som inneholder samtlige fire romaner, opprinnelig utgitt i perioden 1999-2005. Praksisen jeg har valgt for sitering fra dette verket, skiller seg derfor litt fra praksisen for øvrig. Eksempel: "hva er det du tenker på, Thomas, vil hun spørre". (*Uranophilia*, 287.)

Materielle kraftanstrengelser

TOMAS OLSEN MYRBRÅTEN: Hver dag må jeg tilbringe et par langdryge timer ved kjøkkenbordet for å gråte. Ikke annet enn akkurat dette høyst triste: Å ligge med overkroppen utover bordet og gråte over verdens elendighet. Ja, så trist er det blitt, at jeg hver dag må gråte over verdens elendighet. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 7.)

Slik, å stå helt stille, ubevegelig, taus, er en helt ny måte å fortelle verden om tingenes vesen på. (Ibid., 31.)

jeg var opphengt i bokstaver og ord. Så skjønnte jeg en dag at jeg i lang tid hadde øvd meg i å lese tegnene i skogen, der ordene bare var en midlertidig naturform. Og ved å lære skogens egne tegn, ved å begi meg inn i dem, og oppslukes av dem, kunne mitt språklige jeg finne ny utfoldelse. Kanskje hadde jeg alt ved dette tidspunkt en formening om at det underlige omflakkende livet kunne frigjøre meg fra alle disse ordene. Så det var sånn jeg kom meg ut av ordmanien. (Ibid., 244.)

Raskt blei jeg nedsenket i den, denne skjelvende gulbrune viskose materien, som i et avansert trauniikalt ritual, noe som rystet meg, en rystelse om i månedsvis fikk meg til å grunne over hvordan lydstoffet i den kaskadiske technomusikken var sammensatt. Dette blei nå plutselig inngangsportalen til litteraturen, eller, det overtok for den. Ved å befinne meg i dens fysiske nærhet blei det en metode til å forsøke å begripe verdenssammensetningen. (*Compromateria*, 65.)

Gråten og stillheten til Tomas er sentrale materielle kraftanstrengelser i *Myrbråtenfortellingene*. Disse anstrengelsene er ikke først og fremst resultater av subjektive og rasjonelle intensjoner, men snarere subjektsoverskridende uttrykk. Adorno kaller slike kraftanstrengelser for *tour de force*. Han sier for eksempel om Beethovens verker at deres kraftanstrengelse ligger i at totaliteten av intet bestemmer seg for å bli værende. (Adorno i Witkin, 1998, 46.) Noe lignende, mener jeg, kan sies om de partikulære hendelsene i *Myrbråtenfortellingene* som har en usedvanlig sterk kraft og ikke kan reduseres til generelle språklige vendinger. I dette kapitlet skal vi først se hvordan støymusikk mangler enhver form for autoritativ intensjon og dermed i enda sterkere grad enn Beethoven og atonal musikk nærmer seg en radikal ekspressivitet. Grepet mitt er å bruke musikken for å forstå den særegne språkføringen til Thure Erik Lund, og eksempelet med støymusikk er ment å få frem hvordan materie kan sprengte rasjonell form, noe jeg mener skjer i *Myrbråtenfortellingene*. Når jeg ser nærmere på naturbilder som elv og ild, to bilder som går igjen i fortellingene, er dette for å vise materiens tofoldighet: Den både river ned og bygger opp. Jeg introduserer deretter muligheten for estetiske åpenbaringer som kan gi opphav til alternative skapelsesberetninger til de rådende naturvitenskapelige og religiøse skapelsesberetningene som hviler på et utarmet tidsbegrep og forflater forestillingene våre om subjektet, språk og natur. I underkapitlet som har fått navnet "Mystiske tildragelser –

selvopphevelse og negative fortellinger”, kommer jeg blant annet inn på hvordan fiksjonen handler om egen gåtefullhet. Videre skal vi se på hvordan Tomas i *Grøftetildragelsesmysteriet* blir et særegent språkorgan for naturen og hvordan gråten og stillheten hans står i opposisjon til det kommunikative språket. Mot slutten av kapitlet prøver jeg å forstå konsekvensene for den videre gangen i oppgaven av at kunstverket ikke bare er et kunnskapsobjekt, men også er et kunnskapssubjekt som selv vet. Avslutningsvis ser jeg litt nærmere på nærværsestetikken til Hans Ulrich Gumbrecht som vektlegger spenningen mellom menings- og nærværseffekter, en spenning jeg senere skal diskutere i forbindelse med *Myrbråtenfortellingene*.

Det er ikke bare gjennom å lære seg skogens egne tegn og la seg oppsluke av *dem* at Tomas’ språklige jeg kan finne ny utfoldelse. Også livet hans i byen, turene innom pubene og ned til elva, er kilder til nye språk og uttrykksformer. I lesningen av *Myrbråtenfortellingene* utsettes man for helt spesielle tildragelser som det imidlertid er vanskelig å få et grep om. Sitatene over reiser en rekke spørsmål som ikke blir gitt noen eksplisitt begrepslig avklaring: Hvordan kan ”lydstoffet i den kaskadiske technomusikken” være en ”metode til å forsøke å begripe verdenssammensetningen”? Og hva skjer med Tomas Olsen Myrbråten i møte med ”skogens egne tegn”? Hvilken form for meningsdannelse finner han i skogen og i technomusikken? Å forsøke å nærme seg svar på disse spørsmålene, som jeg ønsker å gjøre i denne oppgaven, vil si å fri seg fra det kommunikative språkparadigmet og i likhet med Tomas se på musikken som en inngangsportal til litteraturen.

Dette kapitlet handler ikke bare om den språklige frigjøringen i *Myrbråtenfortellingene*, men også om hvordan man må være varsom i lesningen av tetralogien. Slik jeg ser det, er det umulig å nå en tilfredsstillende forståelse av de språklige og fysiske bevegelsene til Tomas, Ludvig og den navnløse forfatteren i *Compromateria* uten å utvise varsomhet. En tradisjonell hermeneutisk tolker kan lett overse sentrale momenter i romansyklusen. Hos Thure Erik Lund dreier det seg ikke først og fremst om å identifisere positiv og statisk mening. For verket hans utgjør et materielt uttrykk og en kraftanstrengelse der man må gå inn i bevegelsen mellom diskursive og ekspressive elementer, hvilket vil si å utføre en implisitt språkkritikk. Det myrbråtenske uttrykket har, slik jeg ser det, en gåtekarakter og bærer preg av en uforståelighet og en uavklarhet satt i verk. Den implisitte språkkritikken viser frem mysteriet uten å oppklare det.

Ifølge Adornos materialeestetikk er uavklarhet slettes ikke fremmed for kunsten. I sine teoretiske tekster, og særlig i *Estetisk Teori*, fremhever Adorno Schönbergs atonale musikk som et formalt ideal. Mangel på harmoni, hierarki og andre formale trekk gjør at den atonale musikken skiller seg fra mer konvensjonell musikkpraksis underlagt rasjonaliteten. Dermed kan den atonale musikken vise frem lidelse og hva vår form for kommunikasjon mangler. *Myrbråtenfortellingene* forteller ikke bare om "tingenes vesen" (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 31), men også om når kommunikasjonen om tingenes vesen svikter. Fortellingene handler både om når verden trist nok erfares som utarmet, sørgelig og vond – "Mennesket kjenner en smerte ved å være grunnleggende spaltet fra sitt opphav"³ (Ibid., 227) – og om når verden oppstår på ny i ukjente skifter slik det beskrives i romanen *Uranophilia*. *Uranophilia* utgjør et litterært kompleks som aldri repeterer seg selv (*Uranophilia*, 120f) og dermed er påfallende lik *Myrbråtenfortellingene*.

Innledningsvis i tetralogien uttrykker Tomas Olsen Myrbråten et ønske: "Om det bare en gang til hadde vært mulig å komme inn i livet, og se alt på nytt, som om det var den første gang." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 9.) Dette ønsket synes å stamme fra naturen, og later til å befinne seg utenfor selve subjektet Tomas, i "vinden, i været, i luftdraget". (Ibid.) Er dette tilfelle, problematiseres hele meningsstrukturen vår. Tomas Olsen Myrbråten ønsker nærhet til den meningsbærende strukturen samtidig som han distanserer seg fra den. Den type mening han trakter etter, later til å være av en ganske annen art enn den vi er vant med. Kilden til ønsket er ikke Tomas' eget subjekt, men, underlig nok, naturen selv: i vinden, i været, i luftdraget.

Den materielle kampen – støy musikk og naturens egen formidling

Myrbråtenfortellingene har flere formale og eksperimentelle trekk til felles med støy musikk. I artikkelen "Why Hardcore Goes Soft: Adorno, Japanese Noise, and the

³ På norgesreisen sin innser Tomas hvorfor folk lider: "Og ved å reise rundt slik, på ferie, hvor jeg liksom bare nøt livet, uten noen egentlig glede, i en kjedsommelig opphopning av uvesentligheter, kunne jeg virkelig forstå hvordan selve folket led, i all sin velstand, jeg skjønnte nå hvordan folk led både virkelig og abstrakt samtidig, av både virkeligheten og abstraksjonene, jeg skjønnte plutselig hvor ille det er å ha det for godt, og jeg forsto at en slik abstrakt lidelse måtte være ny og ukjent i folket, det var ingen kultur for det i Norge, nei, og det fantes ikke noen egen terminologi for den slags lidelser, selv forfatterne våre, som skreiv romaner jeg leste for å forlenge de lyse kulturminnefrie kveldene, der på hotellrommene, maktet heller ikke å fortelle om det på en folkelig måte, de endte, i motsetning til skryterne, bare med å skjelle ut velstandsnordmennene, kanskje fordi de selv var en del av denne lidelsesfylte helheten, og slik gjennomgikk den moderne nordmann en tvers igjennom forskrudd ukjent lidelse." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 72.)

Extirpation of Dissonance” omtaler Nicholas J. Smith *Japanese noise*, det vil si støymusikk fra Japan. Ifølge Smith er Schönbergs atonale musikk, som er Adornos kunstideal, til tross for en rekke frigjørende og antirasjonelle trekk, fremdeles underlagt komponistens organisatoriske prinsipper og intensjoner. (Smith, 2002, 10.) I støymusikk forholder det seg imidlertid noe annerledes. Man får følelsen av at støyen utøver vold mot konvensjonell musikkpraksis. Støymusikk kan sies å være en videreføring av atonal musikk, men utgjør samtidig et radikalt brudd fordi den i sterkere grad har beveget seg i retning av intensjonsløshet. Det er som om hver enkelt lyd krever å slippe fri fra den praksisen den er en del av og motsetter seg ethvert forsøk på å spores tilbake til én kilde. Slik sprenges den estetiske normen, og materialet og dets kamp blir stående igjen som avgjørende. Bevegelsen går dermed i retning autonomi og selvtilstrekkelighet. Riktignok er støyen smertefull, den er ubehagelig å lytte til, men den betyr likevel ikke smerte. Slik Smith hevder, er ikke uttrykket underlagt et begrep. Uttrykket er tilgjengelig som smerte i estetisk forstand, men ikke i logisk forstand.⁴ Smerten kommuniseres nemlig gjennom en *likhetsbevegelse* som er uavhengig av en overordnet konvensjonell formidlingspraksis. Objektet som strever etter å fri seg fra smerte, gjengis ikke begrepslig, men som en bevegelse der smerten *etterlignes*. Poenget her er at den japanske støymusikken er en type kommunikasjon som ikke først og fremst er instrumentelt strukturert. Dermed gjør den det mulig å forestille seg former for ikke-instrumentell kommunikasjon. Støymusikkens sosiale og ikke minst kritiske bidrag skyldes paradoksalt nok at den verken er sosial eller kritisk, men allikevel impliserer det sosiale og det kritiske ved å gå utover de begrensningene såkalt positiv og rasjonell form for tankegang legger på tenkningen. Japansk støymusikk kan altså sies å distansere seg fra og å være hinsides mening når den uttrykker innhold gjennom miming.

Eksempelet med japansk støymusikk er ment å vise hvordan materiell kraft kan sprengre rasjonell form. Thure Erik Lund har skrevet skjønnlitteratur, ikke musikk, men i *Myrbråtenfortellingene* dannes innhold i møtet mellom mening og materie. Til felles har *Myrbråtenfortellingene* og musikken en materiell kraft som kan ”slite” på sin egen struktur, og dermed kan sies å destruere seg selv i sin fremførelse. Noe ”blir sagt”, men uten at det virkelig blir sagt i og med at grensene for vanlig formidlingspraksis er sprengt. Uttrykket kan heller ikke spores tilbake til én kilde. Noe ”hender”, men uten at

⁴ Martin Seel skriver i forbindelse med hendelser der ikke noe hender (*an occurrence without something occurring*), om lyder som bare er tilgjengelige som estetiske, og derfor ikke er til stede. De oppleves som tomme i akustisk forstand. (Seel, 2005, 144.)

det egentlig rasjonelt sett hender. (Seel, 2005, 143.) På en og samme tid er meningen både nær og fjern. Meningen er nærværende, men distansert fra den rasjonelle formen for mening som vi er vant til. Felles for musikk og den myrbråtenske litteraturen er at uttrykkets konstitusjon eller konfigurasjon er dynamisk, flyktig og forbigående. (Plass, 2007, 71.) Som vi skal se, ligner denne konfigurasjonen kanskje mer på naturfigurer enn på meningsfigurer. Det er nok lettere å merke seg ubestemmeligheten ved musikkuttrykket enn i språkuttrykket, i og med musikkens temporalitet og den mer tilfeldige forekomsten av bilde og begrep. Men begge kunstformene har i seg en bevegelse som mangler autoritativ intensjon. De er umiddelbare og flyktige, men samtidig faste. Et naturbilde som gir uttrykk for denne kunstkarakteren, og som vi skal se nærmere på senere i kapitlet, er elva der vannet, som elvas materiale, kraftfullt strømmer og bryter seg frem uten noen målrettet eller overordnet intensjon. Elvas logikk er ingen rasjonell logikk, men en egenmektighet i den forstand at den skaper sin egen bane i naturterrenget mens vannet hele tiden forandrer karakter. Det "er både fiksert og flyktig: bilde og bildets eksplosjon", slik Adorno sier det i *Estetisk Teori* når han definerer kunstens vesen. (Linneberg, 1999, 111.) Vannet i elva kan altså sies å ha samme paradoksale konstitusjon som kunstverket. I senere kapitler vil det utdypes hvorfor nettopp uttrykk og etterligning er så viktig i *Myrbråtenfortellingenes* kommunikasjon om "tingenes vesen" og intervensjon i forholdet mellom språk og natur. Det vil bli klart at naturen er et viktig forbilde for kunstuttrykket, men også at det finnes ulike begreper om hva natur er. Blant de viktigste spørsmålene som reiser seg i verket, er nettopp spørsmålet om hvordan Tomas' flakking i naturen kan hjelpe ham med å bli kvitt ordmanien og rømme fra den formen for språklighet han føler seg fanget i, og dermed lindre den smerten som gråten hans er et uttrykk for. Naturen, vil vi etter hvert komme frem til, er ikke nødvendigvis redningen ut av språket, men den intensjonsløse naturkraften som skjønnlitteratur kan ha til felles med kunstuttrykk som japansk støymusikk, kan gi energi til en rikere språklighet og alternative tenkemåter.

Elvas, bølgens og vindens sus og strømminger er bilder på naturkraft som går igjen i *Myrbråtenfortellingene*. Kilden til Tomas' ønske om å komme inn i verden på ny er, som vi husker, nettopp i "vinden, i været, i luftdraget". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 9.) Ludvigs utvikling av en verdensteori i *Uranophilia* og den 62-årige Tomas' beskrivelse av naturens utfoldelsesretninger i møte med denne teorien lanserer et sentralt tema, ikke bare i *Uranophilia*, men i hele romansyklusen, nemlig eksistensen av

uvanlige formidlingspraksiser som står i kontrast til rådende positivistisk formidlingspraksis. Navnet Ludvig betyr for øvrig kriger. Ludvig er heller ikke akkurat varsom i sitt arbeid med språket, men lever i høyeste grad opp til navnet sitt som en idé-, materie- og språkkriker. Ludvig omtaler språket som en "selvrettferdig" måte å forandre verden på og som noe "svært så oppblåst" som interessant nok slår om i noe "mer kuriøst og mystisk enn de fenomener de prøver å undersøke":

Først nå forsto jeg denne detaljen om naturens utfoldelsesretninger, den fikk meg til å skjønne hvordan naturen faktisk også forandrer fortiden, at nåtidige hendelser griper inn i og påvirker fortidige hendelser. Til å begynne med var jeg overbevist om at jeg arbeidet på en helt annen teori, jeg var fascinert av vitenskapens etterliknelser og utnyttelse av naturens bemerkelsesverdigheter, ved at vitenskap og teknologi nettopp gjennom å være saklig, grundig og etterrettelig, på en mye mer selvrettferdig måte skulle kunne begi seg inn i verden og forandre den. Men ettersom verden da, som alltid, synes å være preget av vanvidd, kaotisk overskudd og det kuriøses uendelighet, blir vitenskapen, og dens folk, enda mer fast bestemt på sine "metoder", sine etterretteligheter, sin stramhet, hvorpå dette saklige, grundige og nøkterne viser seg å være svært så oppblåst, det blir i stedet et forskradd monster, ubegripelig, nær sagt sinnsforvirret, uten måtehold eller ydmykhet, og til slutt mer kuriøst og mystisk enn de fenomener de prøver å undersøke, og ikke minst gjendrive. Men dette var ikke annet enn et utslag av de særegne strukturer som finnes skjult i naturen, som fortsatt virker i fortidige hendelser, og som forsterker følelsen av at verden går i varmgang. (*Uranophilia*, 100.)

Naturen og dens skjulte strukturer, ser det ut til, er, i motsetning til tidligere da han fremdeles lot seg fascinere av vitenskapens etterligninger, med på å bestemme Ludvigs verdensteori. Leser man *Uranophilia* grundig, vil man se at Tomas ikke *renskriver* Ludvigs teori, men *bytter om* på komponentene. Grundighet og etterrettelighet er blitt erstattet med andre uttrykksegenskaper. Å "renskrive" ville ikke gjort teorien bedre, men slettere, for renskriver man, står også materialitetens motstand i fare for å forsvinne. Det virker pussig nok som om språkvaskeren i Aschehoug er innforstått med nettopp dette, for "språklige feil" er det nemlig mange av i *Myrbråtenfortellingene*. Det forringer riktignok ikke bøkens kvalitet, men tydeliggjør deres utydelighet og er med på å gjøre romanenes mysterium til et autoritetsløst ideal.

Vi inngår her i et interessant sammenstøt eller kanskje, rettere sagt, i en *mystisk* tildragelse i romanen. Den positivistiske vitenskapen ønsker å gjengi virkeligheten som ren og stringent, og utnytter og misbruker dermed det bemerkelsesverdige ved naturen. Av den grunn blir den naturvitenskapelige virkeligheten selv "mystisk", "kuriøs" og "uvirkelig". (Ibid.) Den slår om i sin motsetning, og et skille mellom to måter å formidle det naturlige på kommer til syne, en naturvitenskapelig måte som er mer statisk og diskursiv, og en naturskjønn måte som mer dynamisk og ekspressiv og kan formidle såkalte ubeviselige ting. Det finnes nemlig ubeviselige ting, og det vet folk innerst inne i

kroppene sine, kan man lese i *Uranophilia*. (Ibid., 60.) Disse ubeviselige tingene motsetter seg naturvitenskapelige metoder som først og fremst tar sikte på å ivareta grundighet og etterrettelighet og bevise at noe er positivt sant.

Snarere enn å bekrefte "det som allerede finnes", vil Ludvig finne opp "noe nytt" og dette ved hjelp av en ny og unik metode, en oppfinnelsesmaskin. Ludvigs oppfinnelsesmaskin er en abstraksjonsmaskin som faktisk bare er tenkt. Maskinen er en "aggressiv idé plantet ut i en stationdynamisk konstruksjon" som skal "lage synteser og variasjoner over allerede kjente maskiner" og blant annet er kjennetegnet av "avstikkende tingkombinasjoner" som slår gnister. Det som er inne i maskinen, begynner å forandre seg. Kort fortalt gir maskinen på en abstrakt måte, uten å si det og gjennom en kombinasjon av former som slår gnister, mulighet til forandring, ikke så ulikt den japanske støy musikken eller den myrbråtenske formidlingsformen. Selv om maskinen med rette kan beskrives som en teknisk innretning, bringer den assosiasjonene til en ikke-begrepslig natur snarere enn til effektiv teknikk og vitenskap. I det myrbråtenske universet har det imidlertid liten hensikt å skille skarpt mellom natur og teknikk. Langt viktigere er skillet mellom formidlingsmåtene til positivt ideologisk språk og negativ konfigurasjon av form og innhold.

En elv kan sies å bestå av delvis autonom energi der nye baner dannes av elvas helt spesielle sammenkobling av former. Tanken om språk som ble skissert i innledningen, om et uforståelig og uavklart språk, kan tydeliggjøres ved hjelp av naturuttrykket. Mest iøynefallende er nok elvebildet i *Elvestengfolket*, hvor elva også inngår som begrep i selve tittelen. Elva er hva Tomas kaller en "midlertidig naturform" i sitatet som innledet dette kapitlet. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 244.) Elva strømmer frem, på lignende vis som kaskadisk technomusikk, uten noen rasjonell logikk eller etter noe fast "teoretisk mønster". Det er elvas egen kraft som bestemmer ruten gjennom terrenget, ingen andre positive utenforstående betingelser. Elva består, slik Ulrich Plass påpeker, av strømmer som ikke trenger noen veiledning, men følger sin egen rute og har sin egen logikk. (Plass, 2007, 55.) Elva er en form som hele tiden er i ferd med å bli noe annet og som aldri når noen form for konsistens eller fast identitet fordi den kontinuerlig holder på å forme en ny identitet. Den oscillerer hele tiden mellom ulike former, og minner oss på mange måter om det Adorno kaller *Gebilde*, det vil si en mediering mellom form og innhold. Strømningene i elva forteller oss at virkeligheten

ikke *kun* trenger å være sann med positivt fortegn. Det estetiske feltet rommer sannheter som er mer komplekse uttrykk enn sannhetene i positivismen lover.

Som naturuttrykk står ikke elva bare for positiv oppbygning, men i vel så sterk grad for destruksjon og nedrivning. I kraft av sin konstellasjon av motstridende elementer er elva nyansert og kompleks, og står aldri i fare for å gjenta seg selv. Elvebildet står derfor i et spenningsforhold til logisk-kausal setningsoppbygning. Elva kan allikevel ikke reduseres til spenning mellom konstruksjon og destruksjon. Den har en iboende umotivert og intensjonsløs kraft som ikke kan spores tilbake til én kilde og av den grunn er utenkelig i rasjonaliteten. I *Myrbråtenfortellingene* møter vi gang på gang negative størrelser som er usynlige for vitenskapelige forskerblikk og ikke er materiale for språklig deduksjon, men som ikke desto mindre er virkelige.

Språkets muligheter og skriftens kraft: ild, eksplosjoner

Ild eller flamme er et annet sentralt bilde på natur som dukker opp i *Myrbråtenfortellingene*. Med tanke på likheten mellom elvas og ildens bevegelse eller struktur er det kanskje ikke tilfeldig at *Elvestengfolket* begynner med en historie om brann og ildens kraft. I "Framtida" kan man lese:

Å brenne å det sku væra, det var liksom kjennemerke på dem innpå østsida av fjorden. Voksne folk blei helt styrine når de så et bål. Det holdt bare det gløda i noe. Da kom de. De så det på lang avstand. Dettane kunne kanskje bli til noe tenkterom. Gamle gubber slengte fyrstikkaskane sine inn i bålet, og gleda seg over at det poffa, mens andre, som lenge hadde stått stille og sett inn i varmen, gikk inn i kjellera sine og fant fram gamle sprayflasker mot fjøsfluer, alskens rustløse og avlagte deodoranter etter de tidlige gifte døtrene, og kasta alt sammen på bålet. Svære søyler med frådende ildmørje steig til værs i vedvarende eksplosjoner. (*Elvestengfolket*, 9.)

Her konkretiseres det som er "både fiksert og flyktig: bilde og bildets eksplosjon" slik vi så Adorno definere kunstverket over. Når hele dynamittkubber blir lagt på bålet, kan man jo bare tenke seg til hvordan det går: "stein digre som hus liksom løfta seg til værs, i bedøvende brak, og så bare seilte bortover og søkk seg ner i myrlendet, med en grådig og slafsende lyd". (Ibid., 10.) I denne beskrivelsen kommer flammens potensial til vold og ødeleggelse til syne. Dette potensialet kommer også til syne her: "med å sprengje og brenne kunne en lage det sånn til at en slapp å tenke seg åssen det skulle og måtte gå. For de eneste bekymringer var jo om åssen det sku gå i framtida. Ved å sprengje og brenne alt mulig forsvant sånne tanker, en fikk liksom nakketaket på framtida". (Ibid.) Den paradoksale destruksjons- og konstruksjonsbevegelsen er kanskje det som får

nakketaket på framtida, ved at tanken om positiv progresjon og framtidsoptimisme slår sprekker. De gamle gubbene på østsiden av fjorden begjærer materialets sprengkraft og den muligheten til forandring som ligger i det, ikke bare av fortidens objekter, men også av framtidens strukturer. Det er materialet som yter motstanden og i dette tilfellet den sprengkraften som viser seg fatal for den ordinære diskursen.

Betydningen av flammebildet står klarere for en når man vet at navnet Helene, rent etymologisk betyr flamme eller lykt. Flammene i bålet i "Framtida" repeteres dermed i navnet Helene, som er den skikkelsen Tomas føler seg mest tiltrukket av, men kanskje aldri virkelig får.⁵ Flammebevegelsen minner også om Tomas' endeløse flakking og ligner på mange måter bevegelsen til vannet i elvestrømmen. Også den utgjør en evig umulig og paradoksalt destruksjons- og konstruksjonsprosess, og samtidig som den gir oss et bilde, gir den oss et antibilde eller et negativ i og med sitt paradoksale uttrykk. Vi blir dermed minnet om Adornos *Gebilde*, begrepet hans i *Estetisk teori* om kunstverket som en størknet prosess, noe foranderlig som allikevel har fast form. Det som uttrykkes, får samtidig sitt motuttrykk gjennom at noe gåtefullt overskrider entydig meningsfremsettelse. (Linneberg, 1999, 132.) Flammen kan sies å være *noe*, men alltid bare i et blaff, og derfor vil den språklige beskrivelsen av flammen alltid kunne sies å gi et usant bilde. For Adorno utgjør *Gebilde* en alternativ form for virkelighetsgjengivelse. I *Gebilde* inngår negativiteten og det ikke-identiske som en naturlig del av den dynamiske destruksjons- og konstruksjonsbevegelsen. Helene har akkurat som Tomas to navneidentiteter. Av og til heter hun Lene, akkurat som Tomas også heter Thomas, en navneforvirring som er med på å etablere en ustabil og konfliktfylt identitet. Tomas betyr for øvrig tvilling. Navneforvirringen er med på å skape den mystikken og usikkerheten som er knyttet til disse karakterene. Forholdet mellom benevnelsen og subjektet den refererer til, blir uklart ved bruk av flere navn, slik at benevnelsen til en viss grad mister sin verdi som positiv og sann.⁶

⁵ Her er siste setning i *Uranophilia*: "Nå snur jeg meg, og ser på henne, og forsøker å tenke meg hva hun tenker på. Jeg vil så gjerne spørre henne. Men jeg klarer det ikke, enda jeg prøver så hardt jeg kan. For spør jeg, vil hun bare komme til å se på meg, og si at hun også lurte på det samme, hva er det du tenker på, Thomas, vil hun spørre." (*Uranophilia*, 287.)

⁶ Først som splittede blir vi mennesker heter det i *Språk og natur*: "Er det kanskje derfor vi har denne hemmelige drømmen om å fragmenteres, å bli stykket opp i uendeligheten, for nettopp å kunne nærme oss vårt opphav, at vi ved å deles, og partikuleres, både mikrobiologisk, og makrobiologisk, dermed kan sammenføres i en uendelig struktur, med et uhyre finmasket nett, hvor vi kan finne oss til rette, atomistiske, bevegelige, splittede, for det er først da vi kan bli hele mennesker." (Lund, 2005, 30.)

Ofte bryter uttrykket i *Myrbråtenfortellingene* med positiv fremskridende mening der ord følger logisk etter hverandre og gir uttrykk for en intensjon. Ideers konsistens blir på denne måten trukket i *tvil* hos Thure Erik Lund. Kanskje er det slik at *Myrbråtenfortellingene* som fiksjon gir oss en alternativ språklighet slik at man kan "se alt på nytt" som det heter i begynnelsen av *Grøftetildragelsesmysteriet*. Kanskje det ligger muligheter for estetiske åpenbaringer i materien – en alternativ måte å se verden på – som kan forandre hvordan vi for eksempel tenker om objekters identitet, slik vi så i og med elvebildet, og om tiden, slik vi så i "Framtida". Dette kritiske blikket på språkligheten vår som blir lansert i *Grøftetildragelsesmysteriet*, sår tvil om rasjonaliteten som *eneste* gyldige forutsetning for beskrivelsene våre. Et illustrerende eksempel på dette blikket finner man her:

Disse nye skapelsesberetningene er groteske, materielle og vitenskapelige, de inneholder ingen lignelser, de er 'humanistiske', og de er blottet for betydning. Samtidig uttrykker disse moderne, vitenskapelige skapelsesberetningene den onde tese at det er de, og ingen andre, som uttrykker den eneste gyldige verdensoppfatning, som både åndsmennesker og andre får bekreftet både dag ut og dag inn ved å se hvordan verden omkring oss blir styggere, mer pervers og forsøplet, som en slags selvoppfyllende profeti. Slik blir menneskets egentlige skapelsesberetning enda fjernere for oss, i og med at vi dynges på med stadig nye enorme mengder av data og informasjon. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 20.)

Historien vår om menneskets utvikling er egentlig "blottet for betydning". Likevel hevder de vitenskapelige beretningene å være uttrykk for den eneste sanne verdensoppfatningen, noe som gnurer i ethvert åndsmenneskes sinn, men ikke hos folk flest, for de er ikke lenger i stand til å tro på en sunn og frisk måte. (Ibid.) Hos forfatteren i *Compromateria*, i forholdet hans til språk og i arbeidet hans med skrift på verkstedet, kan man oppdage en alternativ formidlingspraksis. I *Compromateria* beskrives det hvordan man til det fulle har oppdaget de mimetiske gjenstanders fortreffelighet i de besynderlige stoffene som til enhver tid etterligner materien de er i nærheten av. (*Compromateria*, 174.) Det er altså mulig for en forfatter å formidle den intensjonsløse anstrengelsen som vi ellers finner i naturen. Som leser får man øynene opp for en annen type likhet eller etterligning både i kunstuttrykket, i skogsuttrykket, og, noe overraskende, som vi skal se, i teknikken som når Uranophilia blir beskrevet som en maskin. Forfatteren i *Compromateria* arbeider kanskje på samme måte som forfatteren av *Compromateria* når en konstellasjon av former danner en bruddkonfigurasjon, et brudd med fremadskridende formidling, der det som det fortelles om, blir etterlignet.

Det er som om det blir stukket kjepper i hjulene på det kommunikative maskineriet der meningen glir glatt mot det intenderte målet. Denne nye språkligheten kan danne nye skapelsesberetninger, og er muligens utveien fra den begrepsligheten Tomas lider under i den første romanen.

Litt tidligere i *Compromateria* produserer den navnløse forfatteren bøker av "tørka bikkjeskrotter og gamle bildekk". Noen ganger prøver han å "å løse opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda". (Ibid., 35.) Dersom man ikke er innforstått med materialismen i *Myrbråtenfortellingene*, kan det å lage bøker av "tørka bikkjeskrotter" virke nesten like utrolig som at en stum kan tale. Men her er det noe viktig som blir meddelt oss. Materialet som bøkene blir laget av, virker inn på innholdet og formen i forfatterens bøker, og blir en viktig komponent i forfatterens uttrykksmåte. Vi tror på det når forfatteren i *Compromateria* hevder å ta ansvar, ansvar for språket, selv om det er på en "ansvarsløs" måte i og med at det er gjennom destruksjon nye verdener blir skapt. Det er et ansvar som later til å "fungere etter helt nye og utilgjengelige lover og regler". (Ibid., 36.) Forfatteren i *Compromateria* bruker språket sosialt på en "usosial" måte idet han er med på å utvikle en voldelig, støyende og urolig formidlingsmåte som tar inn over seg kommunikasjonens usynlige, men groteske brutalitet. Han ser ut til å være innforstått med at verden ikke er enhetlig og identisk.

I *Uranophilia* kan man også lese om språkets muligheter:

jeg kom etter, fulgte etter ordene, som jeg ved å si dem, liksom skjøv dem foran meg, lagde bølger av dem, alt etter hvor hardt jeg skjøv på dem, og etter meg, hva der, hva der, tenkte jeg, der dannet det seg turbulenser, av begreper, begreper som krøllet seg inn i hverandre, skapte nye begreper, uforståelige, etterplaprende, kollasjonerende, vaginale, holdt jeg på å si, for jeg hadde ikke kontroll på dem, de sa seg selv, ordene nå komodienniske [...] (*Uranophilia*, 46.)

Resultatet er altså begreper som er "uforståelige, etterplaprende" samtidig som den subjektive intensjonen med ordene er tapt: "for jeg hadde ikke kontroll på dem". Det ser heller ut til at språket er styrt av naturen, og inngår i en annen sammenheng enn den logisk-kausale.

Japansk støy musikk er som vi husker, kritisk nettopp i kraft av sin distanse fra diskursivt herredømme. Støymusikken er smertefull på en lignende måte som støy, som suse- og bruselyder eller andre uforståelige lyder, kan være det i språket. Det diskursive språket har som regel en rasjonell formidlingsfunksjon der intensjonen leder uttrykket og på forhånd trækker opp dets rute. Vi er blitt gitt fordommer og forutsetninger som vi

tar med oss inn i lesningen av eller lyttingen til språket. Japansk støymusikk har, som jeg var inne på, derimot ingen herre eller komponist. Musikken er nær sagt egenmektig og autonom. Og om man i det hele tatt kan snakke om noen form for betydningsbæring, blir ikke betydningen båret eller formidlet av noe subjekt eller noen annen form for autoritet. Betydningsinnholdet ligger snarere i den midlertidige formen, i en såkalt likhetsbevegelse. Det er i dens *miming* av smerte, ikke i beskrivelsen av smerte, der innholdet er underlagt begrepets form, at den japanske støymusikken får sitt uttrykk. Materien representerer på denne "utydelige" måten smerten i sin gåtefullhet: Kommunikasjonen er ikke kommuniserende, men tvert imot negativ.

En slik uttrykksform som i den japanske støymusikken, er som sagt vanskeligere å få øye på i verbal kunst, men noe lignende blir beskrevet i utdraget over fra *Uranophilia* der begreper "krøllet seg inn i hverandre, skapte nye begreper, uforståelige, etterplaprende, kollasjonerende" (ibid.), og dette altså på tross av at det er vanskelig å tenke seg språket som noe annet enn begrepslig. Disse nye begrepene kjennetegnes ikke først og fremst av *mening*, men av *uforståelighet* og sin spesielle *form*, der form og innhold til sammen utgjør *Gebilde* – bilde og bildets eksplosjon. Arbeidet med materien i *Compromateria* danner nye konstellasjoner i og med bruddet, ikke på grunn av enheten eller fremskrittet. Fortellingene til den navnløse forfatteren er avhengig av materiens virkning på bøkens innhold. I *Myrbråtenfortellingene* finnes det partier der litteraturen er bevegelser som motvirker og presser strømmen ut av sin linjeform. Ofte skvetter man til og stopper opp, som når en tone fra en gitar hos rockebandet Pixies skjærer deg i øret.

Mystiske tildragelser – selvopphevelse og negative fortellinger

I *Uranophilia* står det om fiksjonen at den handler om sin egen gåtefullhet, og det er nærliggende å tro at det er snakk om romanen *Uranophilia* selv i og med at man litt senere kan lese at verket i enkelte partier forteller om seg selv. (Ibid., 158f.) Drar man resonnementet lenger, kan man tenke seg at siste verk i *Myrbråtenfortellingene* handler om kunstens mysterium eller gåtefullhet, et av kunstens sentrale trekk ifølge Adorno. Om denne gåtefullheten er knyttet til "mysteriet" i *Grøftetildragelsesmysteriet*, står det derimot ingen ting ... På mystisk vis danner det uranophiliske verket imidlertid nye verdener. (Ibid., 157.) Konfigurasjon, det bevegelige forholdet mellom form og innhold

som gir uttrykk for opposisjon til identitetstenkning, og *Gebilde* er viktige begreper i denne sammenhengen. Viktig er også spenningen mellom verkets ekspressive og diskursive pol, som jeg snakket litt om innledningsvis og som vil stå sentralt i den videre drøftingen av *Myrbråtenfortellingene*. I *Uranophilia* understrekes dessuten viktigheten av hvordan verket er satt sammen. Et sted omtales verket som en todeling av stemmer som danner en slags dialektisk maskin og utgjør for eksempel sammensetningen av en taus stemme og en ubegripelig ordstrøm: "samtaler med sine motsatser" som samtalen mellom ild og vann. Gjennom denne konstruksjonen blir offentligheten bevisst seg selv. (Ibid., 153.) Ordene i *Uranophilia*, blir det sagt, får først en kropp når man leser andre historier som er lagt inn i verket. De er kroppar av uranophiliske historier som former helt nye verdener. Gjennom de mystiske tildragelsene som ikke kan forklares av positiv tenkning, men allikevel bærer i seg sannhet, blir offentligheten "bevisst seg selv" og ser seg selv i sin tilblivelse.

Når Tomas står på kjøkkengulvet helt i begynnelsen av tetralogien, befinner vi oss i en ubegripelig gåtefull situasjon der subjektet Tomas gjennom en ekstrem form for selvopphevelse blir et særegent språkorgan. Ifølge Borchhardt er en slik selvopphevelse eller selvoppofrelse selve grunnlaget for all poetisk aktivitet. (Plass, 2007, 92.) Åndsmenneskefortellingene legger seg på den måten over tingene:

Men derfor, ved å stå slik, dag etter dag, blir jeg enda mer innbitt til å fortsette, fortsette som før, og la den stemte, enstonige lyden av åndsmenneskefortellinger gli ut i det mørke "kjøkkenet" og legge seg over alle ting her inne, kanskje utilgjengelig, bare for de ytterst få, denne historien som nå langsomt demrer for meg, jo mer jeg står stille. For det å stå stille, og se framfor meg, med øynene gjenlukket, hver dag, på samme plassen, er min måte å fortelle på. Slik blir dette til. Ja, det er den eneste måten jeg kan fortelle på. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 31.)

Fortellingen til Tomas er fornuftsstridig, for ikke å snakke om meningsløs: "Slik, å stå helt stille, ubevegelig, taus, er en helt ny måte å fortelle verden om tingenes vesen på." (Ibid.) Tomas forteller stumt, og det er nærliggende å tenke at det er på denne paradoksale måten han fortsetter å fortelle, ikke bare i resten av *Grøftetildragelsesmysteriet*, men også i *Elvestengfolket*, *Compromateria* og *Uranophilia*: Det er "den eneste måten [han] kan fortelle på". (Ibid.)

Stillheten til Tomas minner oss om støyen i den japanske støymusikken. For akkurat som støyen i støymusikken yter vold mot konvensjonell musikkpraksis, yter stillhetens uttrykk i *Grøftetildragelsesmysteriet* vold eller motstand mot en

konvensjonell kommunikasjonspraksis kjennetegnet av klart og tydelig intensjonsinnhold. Det er ikke et angrep på rasjonelle midler *med rasjonelle midler*, men de rasjonelle midlene "angripes" uten at de *positivt* angripes. Stillheten i *Grøftetildragelsesmysteriet* er karakterisert av samme fravær av intensjon som i støymusikken. I omtalen av Borchardts verk beskriver Adorno et tap av autoritativ kontroll over språket. Denne ukontrollerte artikuleringen av språket kaller han for *Rauschen* (Nicholsen, 1999, 74), et begrep som blir gjenstand for mer inngående diskusjon særlig i fjerde kapittel av oppgaven. Selve stillheten er en ukontrollert artikulering som snarere enn å være kjennetegnet av mening, er kjennetegnet av *distansen* fra den. (Ibid.) Senere skal vi komme tilbake til hvordan den samme paradoksale formen og distansen fra mening er karakteristisk for naturtildragelsene i *Myrbråtenfortellingene*. Gråten fra den innledende scenen i *Grøftetildragelsesmysteriet* er som et ikke-semantisk uttrykk langt fra uvesentlig, og setter alle de senere hendelsene i perspektiv.

Nærvær og det utydelige uttrykket

Gråten og stillheten til Tomas nærer ikke den språklige strukturen som han begråter eksistensen av. Tvert imot må gråten og stillheten leses som ikke-intensjonelle "ytringer" som oppjonerer mot det kommunikative "meningshierarkiet". Før jeg går dypere inn i verket, vil jeg kort drøfte hvordan det er forsvarlig å fortsette. I *Myrbråtenfortellingene* er ikke språk eller mening noe avsluttet. Språket former seg fremdeles mens man leser, i bevegelsen mellom konstruksjon og destruksjon av mening. Det nås altså ingen diskursiv avklaring. En slags stridsprosess eller kraftanstrengelse iverksetter seg selv i det bevegelige verket. Som vi nettopp har vært inne på, blir det gåtefulle lansert helt i begynnelsen av romansyklusen når verden gråter gjennom Tomas. Og som man kan lese i *Uranophilia*, finnes det ubeviselige ting, noe folk vet innerst inne i kroppene sine. (*Uranophilia*, 60.) Når verket er en mediering som ikke kan spores tilbake til én kilde, kan det diskuteres om hermeneutisk tolkning av det litterære verket er tilstrekkelig. For når språkets *rasjonelle* innhold ikke lenger utgjør dets fremste forutsetning, kan heller ikke den rasjonelle forestillingen om logisk kommunikasjon og dens form/innhold-distinksjon samt positive begrepsdikotomier som kultur/natur alene styre hva innholdet i verket er. I *Myrbråtenfortellingene* er ikke

meningen gitt før subjektet møter verket. Et avgjørende poeng er snarere at tolkeren skal dele tvilen til tvileren Tomas, tvilen på skapelsesberetningen, rasjonaliteten og den begrepslige kommunikasjonen, rasjonalitetens fremste verktøy. Språkkritikken i tetralogien kan rett og slett miste sin brodd dersom man overser de materielle aspektene og forutsetter et konsistent språk med mer eller mindre faste betydningsmønstre. Tradisjonell hermeneutisk tolkning kan frata verket den estetiske kraften som oppstår som følge av spenningen mellom form og innhold. En fornyet estetisk erfaring, som vi senere skal se *Myrbråtenfortellingene* kan være opphav til, er altså ikke forenlig med lesninger som forutsetter "et statisk språk". Subjektet må sette seg selv og sine forkunnskaper i parentes og ta innover seg verkets selvstendighet. Sikkerheten som begrepslig forståelse lover, vil i tetralogiens tilfelle være falsk. Det er heller ikke gjennom subjektet, for eksempel gjennom den subjektive empatien eller innlevelsen som Dilthey snakket om, at man kan nærme seg verket. For som Ulrich Plass hevder, er ikke kunstverk "rene kunnskapsobjekter som subjektet utenfor dem kan få kunnskap om; de er også personifiserte kunnskaps-'subjekter', entiteter som vet noe". (Egen oversettelse, Plass, 2007, 50.) Man må altså inn i verket, føle med det og forstå verket på dets egne premisser. Verket og verkets materie krever en idiosynkratisk holdning. Dette er den paradoksale dobbeltkarakteren som er kunstverkets kjerne, og derfor er det det uforståelige, og ikke det forståelige, man må gå inn i. Det er nettopp det uforståelige og ikke-språklige som gjør verket uinntagelig for nominalismen. Verket må *mimes* i forståelsen av det. Denne mimingen er tema for neste kapittel. Det er da er snakk om en annen type forståelse enn den som kreves i møte med mer strømlinjeformet litteratur.

Plass er inne på hvordan man skal lese et verk når målet ikke er begrepslig forståelse. Han får oss til å tenke på den sokratiske metode: Verket er en fødselshjelper, og det vil være feil å tenke at verket sitter med en fasit. Hadde verket gjort det, ville det ikke ha vært et verk, sier Plass, helt klart med Adornos teori i tankene. Man kan ikke analysere verket og finne en ferdig serveringsklar sannhet. Da ville man utelukkende ha beveget seg langs en kommunikativ vei der meningen er bestemt allerede før uttrykket er nedtegnet, og man vil slettes ikke få noe begrep om *mysteriet som tildrar seg i grøfta*. Akkurat den repetisjonen en slik falsk forståelse ville være, virker det som om Tomas begråter og vil unna for å se alt som på nytt. Verket overskrider begrepslig og objektiv formidling i kraft av å være et verk, og besitter den uunnværlige gåtekarakteren som

kjennetegner kunstens kunsthet i adornittisk forstand. Sannheten sitter med andre ord ikke bare i verket, men oppstår hele tiden på ny i vekselvirkningen mellom historisk subjektiv kognisjon, den som leser, og objektiv materie, verket selv. Verket er ikke statisk, men en prosess eller pendling mellom konstruksjon og destruksjon, mellom meningsoppbygning og meningsunderminering. Det verket *Myrbråtenfortellingene* er, utgjør en kompleks bevegelse som man ikke kan gi en uttømmende analyse av, men som man bare kan nærme seg fra ulike vinkler, og det er nettopp dette jeg vil gjøre i denne oppgaven gjennom å fokusere på bevegelsen mellom språk og materialitet, diskursivitet og ekspressivitet.

Det er ingen tvil om at Tomas sørger over og lengter etter noe. Men hva er det han lengter etter og sørger over tapet av? I *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* fra 2004 tar Hans Ulrich Gumbrecht for seg den estetiske hendelsen og den estetiske erfaringen. "Metafysikk", "hermeneutikk", "kartesisk verdenssyn", "subjekt/objekt-paradigme" og kanskje særlig "fortolkning" utgjør skyteskiver i oppgjøret hans med "mening". Sentralt i boka står forsvaret av oscilleringen mellom nærværseffekter og meningseffekter, altså forsvaret av et forhold til tingene som er kjennetegnet av og har reflektert inn en grunnleggende uro og ustabilitet. (Gumbrecht, 2004, xv.) Litteraturviteren Gumbrecht kan sies å videreføre Adornos skille mellom språkets diskursive og ekspressive dimensjon når han tar for seg nærværproduksjon og spenningen mellom menings- og nærværseffekter. Det kan være verdt å se på dette for å få en forståelse av muligheten for språk som beveger seg bort fra det rasjonelle språket. Blant annet refererer Gumbrecht til Jean-Luc Nancy som i *The Birth of Presence* forteller oss at det ikke finnes noe som er kjedeligere i dag enn enda en nyansering av mening. (Ibid., 105.) Det vi savner, er altså ikke en fornuftsbasert virkelighet tilsynelatende gjennomsyret av mening, men en virkelighet der objektet har forrang. Og her støter vi på Tomas' lengsel etter å komme inn i verden som på ny og spørsmålet han stiller seg: "hvordan komme inn i verden, som på ny?" Nærvær og mening, sier Gumbrecht, opptrer alltid sammen og står i et vedvarende spenningsforhold. Spenningen vil ikke på noe tidspunkt bli utløst for så å bli avløst av en velbalansert fenomenalstruktur. (Ibid.) Påstanden til Gumbrecht bringer tankene til materialismen i Adornos estetikk, noe vi skal komme tilbake til i forbindelse med redegjørelsen for det språklige språket litt senere i oppgaven. Også Adorno forutsetter en slags uro og ustabilitet mellom rasjonelt språk og fenomener i verden, mellom tenkningen vår og

materialiteten som omgir oss. Verden finnes som noe mer enn den glatte overflaten vi ofte gir verden i vanlig kommunikasjon. Men midt i det "meningstyranniet" som dominerer vår kartesiske verden, begjærer vi, ifølge både Gumbrecht og Adorno, en spesiell type nærvær: objektets forrang. Forestillingen om absolutt nærvær er imidlertid en illusjon, for nærvær og mening vil aldri kunne kvitte seg fullstendig med hverandre. Materialiteten og ideologien er uløselig knyttet til hverandre, og befinner seg i et slags oscilleringsforhold. Men i glimt, eller som bluss, kan vi ane eller erfare verden som nærere og mer kompleks, men da må man imidlertid åpne opp for dette.

Nærvær kan beskrives som en direkte kontakt med en natur som ikke er bearbeidet av subjektet. Først og fremst refererer nærvær til et romlig forhold, til verden og dens objekter, noe håndgripelig som kan ha en umiddelbar kroppslig effekt. (Ibid., xiiv.) Begjæret etter nærvær kan altså sies å være et begjær etter en mer kompleks erfaring av virkeligheten enn det rent intellektuelle kan være kilde til. Når jeg litt senere skriver mer om "Framtida" i *Elvestengfolket*, kommer jeg inn på hvordan en kompleks estetisk erfaring også kan sprengre tidslige begrensninger og ha innvirkning på for eksempel hvordan man ser for seg framtiden. Det er altså ikke snakk om noe rent rasjonelt, men snarere noe fysisk hvor også kroppen inngår ved at materialet er med på å viske ut de subjektive fordommene vi møter verden med.

Oppsummering

Myrbråtenfortellingene åpner med gråten til Tomas. Problemstillingen min i teksten er som kjent "Hvorfor gråter Tomas Olsen Myrbråten, og hva kan gi ham trøst?" I dette kapitlet har vi forsøkt å forstå hva slags uttrykk gråten til Tomas er og antydnet at en kilde til trøst kan ligge i gråten selv. Gråten er det livet som Tomas gråter over fraværet av i kommunikasjon som pretenderer å være meningsfull. Når naturen taler selv gjennom Tomas i *Grøftetildragelsesmysteriet*, gjenopplives språket. Materien kan nemlig sprengre rasjonell form, og være opphav til innsikt som ikke er strukturert av subjektet. Jeg har brukt støymusikken som en vei inn til uttrykk som mangler subjektiv intensjon. Som det går frem av det ene sitatet som innleder kapitlet, kan kaskadisk technomusikk, til tross for at det er teknikk, være inngangsportal til litteraturen. Et gjennomgangstema i teksten min er at kunsten holder det som naturen lover, nemlig liv som ikke er ferdig definert, men utgjør et grunnlag for variasjon, ikke bare livløs repetisjon. Kunstverket er

nemlig i seg selv en materiell kraftanstrengelse som ikke er styrt av en overordnet intensjon, og som et delvis autonomt kunnskapssubjekt er det selv i besittelse av viten.

Mimesis i Myrbråtenfortellingene

Det kunne kanskje se ut som om jeg 'løp fra ansvaret' når jeg i ett og samme stykke motsa meg selv og tilstrebet inkonsekvens. Men jeg løp ikke fra ansvaret. Det viste jeg ved å teste ut disse patetiske alminneligheter. Jeg skjønte i stedet at jeg nå virkelig kunne konsentrere min skriving. Jeg mente selv at jeg kunne danne nye moralske grenser for hva og hvordan en skrivende skulle 'opptre'. Jeg så for meg at min smale utilgjengelighet, i endeløse 'egenskildringer i lukkede rom', med 'spiraliske repetisjoner som bølger seg utover', nettopp må betraktes som noen trange og tilsynelatende ubetydelige sprekker i jordskorpen som kan føre til helt nye og uoppdagede grotter, og det rett under føttene våre. (*Compromateria*, 36.)

For aller helst ville jeg flykte fra språkorganismen, denne 'verdensmaskinen', som så ut til å forbeine seg i alt og alle, uten at så mange oppdaget det, for de fleste vimet bare rundt, uvitende om denne gigantiske eksistens [...] (*Uranophilia*, 33.)

Jeg sluttet å skrive. Således begynte jeg i stedet å 'skrive' på andre og mye mer ukontrollerte måter, noe som bare forsterket underkastelsen overfor disse språkorganismene. Da fikk jeg ei ri med bilkjøring. (Ibid.)

Da så jeg hvordan bilkjøringen var en subtil måte for den moderne allnaturen å ytre seg på. (Ibid., 35.)

Sentralt i dette kapitlet står *mimesis*-begrepet til Adorno som er en form for dynamisk etterligning. Påstanden min er at *Myrbråtenfortellingene* er karakterisert av en *mimesis*-handling, det vil si at språket i romanene er kjennetegnet av en form for ekspressivitet og materialitet som så å si er gått tapt i normalspråket, det vil si språkmaskinen på tomgang. I underkapitlet som bærer nettopp dette navnet, "En språkmaskin på tomgang", skal vi se litt på hvordan holdningen til språk hos Lund står i kontrast til det jeg henholdsvis kaller den instrumentelle og den dualistiske holdningen til språk. Den negative materialeestetikken til Adorno, gjør oss oppmerksomme på kunstens mulighet til å formidle "uvesentligheter" som de "trange og tilsynelatende ubetydelige sprekker i jordskorpen". (*Compromateria*, 36.) Deretter stiller jeg spørsmålet om det er mulig å ta et oppgjør med det verdensmaskinelle selvbekreftende normalspråket. Svaret mitt er at romansyklusen må ses som et massivt oppgjør med dette språket som selv "forfatterne bare er brukere av". (Ibid., 62.) Jeg nevner blant annet de tilsynelatende ubetydelige språkene i romansyklusen "som kan føre til helt nye og uoppdagede grotter, og det rett under føttene våre". I "*Mimesis: ulike språkholdninger*" ser jeg litt på de språkholdningene som det snakkes om i *Uranophilia*. Mens den enfødte har akseptert sin identitet og lever et rolig liv svøpt inn i normalspråket, opplever den tvefødte derimot livet som en serie rystelser. Som det blir sagt: "den gjenfødte identifiserer seg med å

være i kontinuerlig gjenfødelse". (*Uranophilia*, 13.) Den tvefødtes oppfatning av verden knytter jeg til Adornos oppfatning av kunstverket som et "sant uttrykk", noe som også peker frem mot det jeg senere skal si om estetisk åpenbaring og estetisk rasjonalitet som alternative erkjennelseskilder nærmere nærvær enn mening for å bruke Gumbrechts begreper. Videre går jeg inn på hvordan *mimesis* virkeliggjør en ekspressivitet som er tapt for det vanlige kommunikative språket. Mimetiske uttrykk *mimer* og inngår i bevegelsen til det som det etterligner på en slik måte at man kan si at det til en viss grad *er* det som det etterligner, som vi så var tilfellet med støymusikken i forrige kapittel. Her er det verdt å minne seg selv om at det Tomas begråter, er gapet mellom språk og verden, et gap som ikke gjør seg gjeldende når gjengivelsen er mimetisk og tidslig. *Myrbråtenfortellingene*, påstår jeg videre, ligger i et spenn mellom den diskursive "massemediale slaverealityen" og den ekspressive tilsynelatende galskapen. I den grad fortellingene utgjør et opprør mot verdensmaskinen, er det fordi verket, noe neste underkapittel handler om, lar materialitetens egen stemme komme til orde. Her skal vi blant annet se hvordan naturen taler gjennom foreldrene til Tomas. Videre knyttes ansvar til det å ta materialiteten på alvor og å nekte å underkaste seg normalspråkets autoritet. Jeg kommer inn på hvordan det i normalspråket gjerne oppfattes som uansvarlig å motsi seg selv og etterstrebe inkonsekvens. Forfatteren i *Compromateria*, hevder jeg, kan likevel sies å ta ansvar når han utfordrer grensene for det utsigelige. Mot slutten av kapitlet, i underkapitlet "Objektets materialdynamikk", introduseres begrepet om *Rauschen* som betegner en materiell, objektiv og dynamisk lydlig prosess der virkeligheten viser seg i en naturskjønn og meningsoverskridende versjon. *Rauschen*, som mumlende uttrykk, befinner seg på grensen mellom språk og det som ikke kan utsies. I kapittel 4 vil forståelsen av dette begrepet utvikles videre og knyttes til *Myrbråtenfortellingene* som en lindring av Tomas' store sorg og opphavet til en estetisk form for rasjonalitet.

Hovedpersonene i *Myrbråtenfortellingene*, Tomas og den navnløse forfatteren, søker begge en språkverden som er annerledes og kanskje rikere enn den språkverdenen folk flest tar del i. Deres uvanlige holdninger til språk gir dem innpass i alternative språksfærer til den verdensmaskinelle språksfæren. Den sistnevnte språksfæren ser kort fortalt ut til å få sin verdensmessighet bestemt av en overordnet og totalitær ambisjon og sin maskinmessighet bestemt av en fordring om ren kommunikasjon som uttrykker klar og enhetlig intensjon. Språket i *Myrbråten-*

fortellingene virker ofte tøyd og vrent. Både helhetspretensjon og subjektiv intensjon synes sekundært. Som jeg var inne på i forrige kapittel, overser man noe vesentlig i romansyklusen dersom man unngår å ta hensyn til verkets særegne konstellasjon av språk og sansning, språk og materie, diskursivt og ekspressivt språk. Når jeg i dette kapitlet anlegger et adornittisk estetisk blikk styrt av *mimesis*-begrepet, er det rett og slett fordi interessante nyanser i tetralogien blir synlige først når språket beveger seg vekk fra den dualistiske og den instrumentelle formen som vi ser nærmere på om litt.

Kunstuttrykket, sier Adorno, består av bevegelser som forblir antitetiske kontraster til konvensjonelt språk og empirisk realitet. Ut fra en rasjonell diskursiv språkholdning kan imidlertid kunstens alternative mimetiske form for formidling, partikulært språk som generelt ikke rekker utover det lokale tilfellet, virke vanvittig. Men omgår den ikke tross alt den (slave-)realiteten som språket skaper i sin forseggjorte allestedsnærværelse? I *Myrbråtenfortellingene* finnes det enkelte språk der formalkonstellasjonen er så viktig at det er umulig å se hva som er på ferde uten å ta hensyn til spennet mellom språk og form. Sagt med begreper lånt av Adorno: Verket formidler språkets diskursivitet på den ene siden og ekspressivitet på den andre siden samt overgangen og spenningen mellom disse kraftsentrene.

Første kapittel forsøkte blant annet å forstå språkføringen i *Myrbråtenfortellingene* med den formsprengende musikken som utgangspunkt, noe som gjorde det mulig å beskrive Tomas som et særegent språkorgan for naturen. Gråten og stillheten hans, ble det sagt, står i opposisjon til det kommunikative språket, kilden til Tomas' lidelse. I inneværende kapittel vil jeg vise hvordan *mimesis*, en form for identitet mellom bilde og ting forut for subjekt/objekt-distinksjonen, gir formen forrang i *Myrbråtenfortellingene*. Dette innebærer at subjektiv intensjon og statisk objektiv representasjon taper autoritet, noe som åpner opp for en form for rasjonalitet som kan lindre sorgen til Tomas.

En språkmaskin på tomgang

Slike lange sammensatte ord, som betyr "åndsmenneske", høres ofte her på kjøkkengulvet. I de forskjelligste ordlyder, lavt, med en forvridt stemt basstone, påsmører jeg alle gjenstandene inne på kjøkkenet, skapet, komfyren, vinduet, vasken, divanen og kjøkkenbordet, en slags åndsmenneskelyd, ikke selve ordet "åndsmenneske", nei, for all del, men diverse komplekse ordsammenstillingsord i en slags stille, pustende lyd, disse ytterst få tingene mine får manet på seg en enstonig og helt ut gripende åndsmenneskelyd. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 14f.)

Særlig interessant i dette sitatet fra begynnelsen av *Grøftetildragelsesmysteriet* er forskjellen som viser seg mellom en åndsmenneskelyd som ligger nær det materielle, og

selve ordet åndsmenneske. Sitatet får frem hvordan spillet mellom begrep og materie kan gi oss et mimende eller mimetisk språk som avløser en språkmaskin på tomgang.

Adorno definerer *mimesis* som "en ikke-begrepslig affinitet mellom det som er produsert av subjektet og dets motsatte (objektive) andre". (Egen oversettelse, Adorno i Hohendahl, 1995, 207f.) Gjennom *mimesis* etterlignes det som ennå ikke allerede er positivt gitt. Simon Jarvis sier følgende om kunsten i forbindelse med *mimesis*:

Kunsten imiterer naturen; men ingenting eksisterer ennå som "natur": Kunst imiterer det som ennå ikke eksisterer. For Adorno kan det bli sagt at all autentisk kunst er en *mimesis* av utopia – men *mimesis* kan bare bli gjennomført negativt. Kunst kan ikke gi et eksplisitt bilde av utopia. Den mulige "naturen" som ennå ikke eksisterer, kan kun imiteres av en bestemt negasjon av den feilaktig naturaliserte kulturen som ikke eksisterer. (Egen oversettelse, Jarvis, 2002, 100.)

For Adorno er med andre ord kunsten et uttrykk som evner å gjengi noe som ikke er fastsatt eller allerede ferdig uttrykt. Adornos *mimesis*-begrep baserer seg verken på naturlighet, avbildning, noen form for statisk forhold mellom subjekt og objekt eller noen forestilling om at begrepet så og si er materialets formgivende prinsipp. *Mimesis*-begrepet til Adorno er snarere negativt i den forstand at det på språkets vegne benekter det som allerede er bestående på det kommunikative begrepets premisser. Det bekrefter ikke det bestående, men åpner i stedet opp for nye muligheter. *Mimesis* er ikke representasjon, men en form for antirepresentasjon idet den negerer den "feilaktig naturaliserte kulturen som ikke eksisterer". (Ibid.)

Den uvanlige språkholdningen i Thure Erik Lunds verk, til hva språk *kan være* og hvordan man alternativt kan forholde seg til språk og språklig mening, står delvis i kontrast til to vanlige holdninger, en instrumentell og en dualistisk, som jeg nå vil skissere nokså grovt og forenklet. Disse holdningene er forsvart av teoretikere, men det er ikke det som er relevant her. Det som er relevant her, er snarere at holdningene i praksis strukturerer den språkmaskinen på tomgang som frembringer Tomas' isolasjon fra verden og derigjennom hans lidelsesuttrykk.

Mange bruker språk kun som et verktøy eller instrument til å beskrive verden slik den fremtrer for oss, uten å ane konsekvensene av en slik "effektiv" og mekanistisk holdning. Bruken av språket, tenker man seg da, er legitim i den grad resultatet er Sannhet og konsistens. Når språket utgjør et slikt redskap, kan man påstå, blir Sannhetsproduksjon en samlebåndsproduksjon, og virkeligheten ender opp som

utarmet, noe *Myrbråtenfortellingene* gir uttrykk for.⁷ I språkvirkeligheten vår er ikke ordene frie og egenmektige, men "slaver av virkeligheten", og de som tar dem i bruk, deltar i verden som verdensmaskin.

En annen vanlig holdning å innta til språk, beslektet med den første, er å oppfatte språk som totalt adskilt fra virkeligheten. Språket, tenker man seg, etterligner virkeligheten samtidig som det er totalt adskilt fra den. Det man opererer med da, er en form for statisk dualisme der språk utgjør et konvensjonelt tegnsystem som betegner eller ikke betegner det virkelige. For de som inntar denne holdningen til språket, utgjør språket et transparent medium som evner å kommunisere eller gjengi Sannheten. Og sett ut fra dette perspektivet, har de jo helt rett i og med at de gang på gang bekrefter sine egne antakelser. Språkets mimetiske moment, det som ennå ikke er og som bare kan uttrykkes negativt, altså det Adorno legger i *mimesis*, er forvist fra det klassifiserende og effektive språket. Den intensjonelle språkligheten fremtrer i motsetning til den mimetiske som noe objekteksternt som blir legitimert av reell referansesituasjon mellom tegn og objekt, setning og fakta. Dens konsistens bekrefter, merkelig nok, dens realitet eller sannhet, og dette er motoren i det språklige maskineriet. Språket kan i tråd med en slik språkholdning, nær sagt i kraft av å være verdens største kopimaskin, gi oss en absolutt uttømmende beskrivelse av ting og fenomener i verden. En av grunnene til Tomas Olsen Myrbråtens store sorg en nok vanskeligheten knyttet til det å flykte fra den massemediale og verdensmaskinelle språkvirkeligheten der språket gang på gang bekrefter seg selv.⁸

Ifølge Adornos "negative" materialeestetikk er det det kunstneriske uttrykket som best formidler sannheten. For kunsten bærer i seg bevissthet om at fenomener faktisk ikke går opp i klassifiserbare begreper. Motsigelsene som egentlig finnes i virkeligheten, finner vi også i kunstverkene, mener Adorno, men da som immanente formproblemer. (Adorno, 1998, 19.) Kunstverk *representerer* nemlig ikke det som er, men de *uttrykker*

⁷ Denne oppfatningen kommer også til uttrykk i *Språk og natur*: "Vi lengter etter ord som kan ryste oss, få oss til å våkne. Vi tror at sterke meninger redder verden [...] Ordene, bildene i den gjennomkapitalistiske verden blir meningsløse hvis de ikke streber etter å være tydelige, framfor noe annet, de forteller om at alt dreier seg om å overleve, få livsrom, ved hele tiden å overdøve andre stemmer og bilder, eller inngå i kompaniskap og utøve tilpasningsprosedyrer. Ordenes kvalitet blir definert ut ifra virkning og gjennomslagskraft, mens alt det innhold, den skjønnhet og indre nødvendighet som noen av oss hele tiden håper å skulle legge inn i språkformene, bare viser seg å være en slags antikvert rest fra den tiden språkformene var menneskelige, og lokket oss fram i lyset." (Lund, 2005, 42f.)

⁸ Som Lund sier: "Vi må nok innstille oss på at menneskers framtid er å være bjelket fast i en ekstrem språkorganisme. Her må vi livnære oss av språklige handlinger, og dø i språket." (Lund, 2005, 46.)

det, og er derfor så og si umulige, slik vi så støy musikken være det i forrige kapittel. For kunstverkene, sier Adorno, "begir seg ut av den empiriske verden og frambringer en annen, som står i motsetning til denne og har sitt eget vesen, som om også den skulle være noe som er". (Ibid., 12.) Når den empiriske virkeligheten bestemmes av positive begreper i den forstand at det subjektive begrepet fanger objektet, utgjør det kilden til en positiv form for formidling. Mimetisk formidling er derimot en alternativ form for "kommunikasjon". Kunstverket eller det estetiske uttrykket fungerer som motgift mot den konsistensen og de falske enhetlige beskrivelsene som inngår i normalkommunikasjon. Denne kunstneriske motgiften følger eller føyer seg til materialets partikularitet eller egenart. I *mimesis*-handlingen taler materialet selv og verksgesten blir delvis fri fra det kommunikative språket. Den kunstneriske gesten opptrer i og med denne bevegelsen som frigjørende fra samfunnets ideologi. Det er ikke dermed sagt at det estetiske uttrykket ikke har noe begrepslig ved seg og ikke er knyttet til det samfunnsmessige, noe vi skal komme tilbake til om litt. Det vi kan merke oss nå, er imidlertid at det trolig er i kraft av å være en mimetisk snarere enn en rasjonell form for formidling at kunst makter å gi oss blikk for de "trange og tilsynelatende ubetydelige sprekker i jordskorpen" som jeg mener det er uheldig å overse hos Thure Erik Lund.

Er det mulig å ta et oppgjør med det verdensmaskinelle selvbekreftende normalspråket?

Myrbråtenfortellingene kan sett under ett forstås som et materielt og massivt opprør mot den dominerende virkelighetsprodusenten, det vil si verdensmaskinen som er det språket man vanligvis kommuniserer med, en maskin som synes å basere seg på opplysningsmekanikk. Den navnløse forfatteren i *Compromateria* har følgende å si om det å være forfatter i verdensmaskinens tidsalder:

De bare skreiv. De skreiv varer. Og fikk betaling. De produserte skrift. De bedreiv forfatterbranding. Og de hadde funnet ut at verden var 'ferdig bygd', at man ikke kunne gjøre noe mer, og at man bare kunne skrive oppå den, ettersom skriften heller ikke kunne forandre eller bygge noe, nei ikke noe annet, til nød illudere forvandling ved å smøre et lag maling på et par vegger. Jeg så at verdensmaskinen fullstendig hadde slukt disse ulykkelige åndene, som var dagens helter i sin vage overflateskraping. Men jeg ville det motsatte. Noe helt annet. Jeg ville bryte mønsteret. Jeg ønsket å gi verdensmaskinen noe grusaktig, skranglete, abstrakt, som den ikke kunne sluke, som den ikke kunne fatte, men som kunne forvandle den, ubegripelig, fordi det skulle være et bilde på den selv. Derfor måtte jeg skrive abstrakt, inneringa, verden skulle speile seg ekstraktisk i min skrift, slik at ved å lese mine skrifter så skulle man kunne se verden omkring seg, ikke som fast bilde, men se verden som panisk varierende tilstand, og slik skulle verdensmaskinen kollapse innenfra, ved at dette skulle inngå, umerkelig, som dens egen selvbeskrivning, og dermed, tenkte jeg, slik skulle det konkrete og skjønne ved verden framstå. (*Compromateria*, 62.)

Verdensmaskinen beskrives her nærmest som en språk- eller tankemaskin. Den navnløse forfatteren sier også om verdensmaskinen: "verdensmaskinen lager språket også for forfatterne, der forfatterne bare er brukere av språket slik de er brukere av PC-er og brukere av underholdningstilbud". (Ibid.) Selv ikke forfatterne makter å unnsnippe denne formen for språklighet. Vil man verdensmaskinen til livs, må man møte den med et motspråk som har en alternativ logikk til det dominerende språkets maskinelle logikk. Ifølge den navnløse forfatteren vil det kanskje hjelpe å flytte til de møkkete leiegårdene: "Men det er jo det jeg sier, sa jeg, det er jo denne store organismens språk vi snakker, vi er betraktere av vår egen maskinmessighet, sa jeg, la oss flytte, herfra, ned i de møkkete leiegårdene nede ved elva, kanskje det går bedre." (Ibid., 53.)

Hvordan stiller *Myrbråtenfortellingene* seg til verdensmaskinen, altså den språklige virkeligheten folk flest er en del av? Fortellingene, kan man si, utgjør på én og samme tid et subversivt forsøk på å introdusere rusk i det verdensmaskinelle maskineriet og en negasjon av maskinens maskinkarakter. Maskinen kan sies ikke å *virke* selv om "alt går glatt", og maskinen produserer "mening" som gang på gang ikke bare bekrefter at verdensmaskinen virker, men også bekrefter dens produksjon av meningsfylt innhold. De møkkete leiegårdene nede ved elva utgjør på sin side avfallet eller restene som den enhetlige språkmekanismen ignorerer. Her får det ikke-identiske være ikke-identisk. I sitatet over fra *Compromateria* beskrives språket som "produsert". Når man skriver verdensmaskinelt, skriver man bare oppå en ferdig bygd verden osv. For å komme ut av språkets grep må det en spesiell form for skrift til, og den må være "abstrakt, inneringa", slik at verden kan speile seg ekstraktisk. Tomas sår tvil om verdensmaskinens autoritet, og sørger over dens stilling som virkelighets- og sannhetsprodusent. Han kan ikke se for seg at språklig mening skal bestemmes av rasjonelle dualistiske og instrumentelle premisser.

Verdensmaskinen, kan man si, er "pålitelig" gitt de verdensmaskinelle forutsetningene som danner grunnlag for troen på verdensmaskinen. Når dette er sagt, kan vi reise et av de viktigste spørsmålene i tetralogien: Er det i det hele tatt mulig å kvitte seg med de verdensmaskinelle forutsetningene og ta et oppgjør med verdensmaskinens dominans gitt maskinens selvbekreftende egenskaper? En annen måte å stille dette spørsmålet på vil være å spørre om lidelsen til Tomas kan opphøre.

Den navnløse forfatteren i *Compromateria* sier følgende om hvordan man kan overskride rådende språkform:

jeg mente at det var bedre å benytte de abstrakte materier til å bygge opp noe forståelig, slik at menneskene kunne bli tydelige istedenfor å bruke konkrete klare bilder til å skape noe ubegripelig, stort, vanvittig, verdensmaskinelt abstrakt noe, som vi så hele tida gikk i et utslettende tospann med. (Ibid., 62.)

Han ønsker å gjøre menneskene tydelige. Slik jeg ser det, må "tydelig" her forstås på andre premisser enn de rent kommunikative. For den tydeligheten forfatteren snakker om, innebærer ikke "konkrete klare bilder", men derimot "abstrakte materier". Mens de konkrete klare bildene er med på å utslette oss, kan dette alternative uttrykket gjøre oss til mennesker som tenker, snakker og skriver ut fra andre premisser. Avsnittet om Adornos *mimesis*-begrep litt senere vil gjøre det klarere hvordan de abstrakte materiene kan skape motstand i verdensmaskinen, hvordan vi må gå via abstraksjon for å komme frem til det konkrete.

I *Myrbråtenfortellingene* reflekteres det rundt tilsynelatende ubetydelige språk som ikke er selvreferensielle og språklige på diskursive premisser, men som, slik den navnløse forfatteren i *Compromateria* hevder i sitatet som innledet kapitlet, "kan føre til helt nye og uoppdagede grotter, og det rett under føttene våre". Sett i lys av Adornos negative dialektikk og det kunstneriske språkets form for sannhetsproduksjon fremtrer galskapen eller besettelsen til Tomas og den navnløse forfatterens egenskildringer i lukkede rom med "spiraliske repetisjoner som bølger seg utover", verken som galskap eller som en gal kunstners fåfengte påfunn. Tvert om virker dette som mulige redninger fra regjerende språklighet som kan frakte oss til alternative språklige virkeligheter.⁹ Tomas Olsen Myrbråtens stillhet og hans kommunikasjon med skogen, et hovedtema i fjerde og siste kapittel i oppgaven, mener jeg må leses som antikommunikasjon som trosser samfunnets kommunikative og positive form for språklighet. Et oppgjør med det verdensmaskinelle selvbekreftende normalspråket ser altså ut til å henge sammen med antikommunikasjon og alternative uttrykksformer knyttet til en annen form for rasjonalitet.

***Mimesis*: ulike språkholdninger**

I dette underkapitlet skal vi se hvordan en verdensmaskinell holdning til språk knyttet til den enfødte, kan settes opp mot en estetisk holdning til språk knyttet til den tvefødte.

⁹ Det er altfor lett å inngå i den regjerende enhetlige språkligheten. I *Språk og natur* heter det: "Hyklerne er komplekse og interessante mennesker. De passer inn. Ingen i dag har tålmodighet, viljestyrke og karakter til å ville være et rolig, asketisk menneske. Tiden til det strekker ikke til." (Lund, 2005, 43.)

Det er få ting Tomas forakter like intenst som det selvbekreftende språket, det som allerede har fått betydningen sin bestemt i og med sin "begrepslighet":

Men når jeg tenkte på hvordan jeg reagerte med fortvilelse over enkelte naturfenomener, og det lød ord og uttrykk inne i meg som 'høstregn', 'frost', 'snø', irriterte jeg meg kanskje over forbindelsen mellom naturen og min språkbruk. Jeg, hadde, som menneske, fjernet meg fra naturen i og med at jeg kunne bruke disse ordene, og det tilsa at jeg ikke likte den virkelighet de refererte til, en virkelighet som hadde vært helt ålreit og nødvendig hvis jeg virkelig hadde vært et dyr. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 245.)

Tomas reagerer med fortvilelse over enkelte naturfenomener slik de fremtrer i faste vendinger. Det er kanskje nettopp det forhåndsbestemte forholdet mellom språk og det språk skal referere til, som er kilde til fortvilelse. En kanskje enda sterkere indignasjon oppstår for øvrig i forhold til "drittpreiken", det som utgir seg for å være formidling av sannferdig og viktig informasjon og som strømmer mot ham gjennom formidlingskanalene:

jeg hører ikke annet enn drittpreik, det er overalt, på TV, i avisen, overalt, drittpreik er noe alle lever av, drittpreiken er vår måte å leve på, å tenke på, vår tids dypeste menneskelige tegn, tenkte jeg, det er jo drittpreiken som er virkeligheten vår, det er i denne verden jeg lever, det gjelder bare å svelge unna og si og skjønne all slags drittpreik, kjeft og skjellsord, for det er jo stor forskjell på drittpreiken [...] (Ibid., 162.)

"Drittpreiken" er intet mindre enn "vår måte å leve på". I *Compromateria* blir det sagt at: "alle hører jo at det er den folkelige mediale offentlighet som taler om og med seg selv, og som følgelig er intimt tilpasset denne endeløst store mengden med forbrukere og abonnenter [...]" (*Compromateria*, 57.) På den annen side: I skogen, når Tomas er skoggangsmann, fornemmer han en helt særegen stillhet. Her er forbindelsen mellom naturen og språkbruken hans av en ganske annen art enn den vi så over i drittpreiken:¹⁰

Men det som hørtes var bare den særegne type stillhet som jeg hadde lært meg å verdsette, for den er fordrevet i små lommer langt inne i skogen, og dermed kan den gi helt spesielle garantier utelukkende for skoggangsmenn, og dette var kanskje forklaringen på hvorfor denne andre dukket opp her. Lufta her inne i disse ytterst få og skjøre avlukkene i verden gir lyd og lydbølger en helt annen beskaffenhet enn det folk ellers kjenner til. Lydene her inne bølget framover på en grunnleggende annerledes fysisk substans, og denne særegne stillheten kunne jeg nå, mente jeg, kjenne når jeg stirret innover furumoen. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 250f.)

Kanskje lar Tomas som skoggangsmann naturspråket, ikke som natur, men som "natur", tale i ham, der forholdet mellom natur og "natur" bringer tankene til det Jarvis sier om Adornos *mimesis*-begrep: "Kunsten imiterer naturen; men intet eksisterer ennå som

¹⁰ Essayisten Thure Erik Lund sier: "Men se! Djupt inne i mot Helveteshorgi, oppe ved Istjørni, kan en se Hardangerjøkulens rolige velde midt i mot! Selv der finnes språket nedfelt, i is og fjell. Og først der ved språkets yttergrenser kan en få øye på sitt eget talemål. Der, i veiløse daler og bygningsfrie fjellblåner kan vi få øye på den kjensgjerning at menneskene er blitt offer for sine evner til å behandle språk. I sin fullt ut forståelige selvopptatthet har menneskene i årtusen behandlet språk som noe genuint menneskelig." (Lund, 2005, 45.)

‘natur’: Kunst imiterer det som ennå ikke eksisterer.” Tomas erfarer en disharmonisk natur og en stillhet som ikke lar seg begrepsfeste. Denne stillheten er utenombegrepslig på samme måte som kunsten er det når den imiterer naturen. Er opplevelsene til Tomas rikere i skogsspråket (“skauspråket”) enn i det mediadynkede verdensmaskinelle språket?¹¹ Og hvor går skillet mellom disse to språkene? Er det et absolutt skille? Heretter vil jeg undersøke nærmere i hvilken grad språkene i *Myrbråtenfortellingene* skiller seg fra hverandre på basis av ulike formalkonstellasjon – *hvordan* det språklige uttrykket forholder seg til det som det gjengir. Dermed nærmer vi oss svaret på hvordan støymusikken formidler smerte: i kraft av sin form og gjennom en *mimesis*-bevegelse.

I *Eстетisk teori* sier Adorno om erkjennelsen av kunstverk at den følger egne erkjennelsesveier og ikke dreier seg om erkjennelse av noe objekt. (Adorno, 1998, 600.) Kunstverket finner sin egen vei til sannheten i og med dets særegne form for formidling. Kunsten erkjennes ikke gjennom å gripe rasjonell og språklig intensjon, for kunstuttrykket er i for sterk grad bestemt av dets materielle side, hvilket også gjør kunsten mer autonom. Verket utgjør et ideal for Adorno nettopp fordi det er formlagt på en annen måte enn stringent normalspråk. I og med dets estetiske formalkonstellasjon gjør verket en annen holdning til språk mulig.

I *Uranophilia* knyttes de to språkholdningene til to ulike mennesketyper, de enfødte og de tvefødte. Mens den enfødte kan sies å representere en vanlig holdning til språk, representerer den tvefødte den holdningen til språk som kommer til uttrykk i *Myrbråtenfortellingene* og, kan det legges til, som er påfallende lik den holdningen som ifølge Adorno kommer til uttrykk i ekte kunstverk. Slik beskrives den enfødte:

Den enfødte lever hensunken i uvitenhet om sin fødsel, han kjenner den ikke, den er ingen erfaring hos ham, han lever i sin egen fødsels totale omsluttelse, innkjørvet i et rolig liv, med en nogenlunde stabil identitet, han merker ikke den rystelse det er å bli ført ut i verden, for alt i ham befinner seg i den samme bølge, i motsetning til den tvefødte. (*Uranophilia*, 13.)

Mens den enfødte aksepterer sin identitet og *lever* et rolig liv, *opplever* den deltagende tvefødte livet som en serie rystelser: ”Det er en uhyre rystelse å bli født for annen gang, og den tvefødte fortsetter å eksistere i denne rystelsen [...] døden finnes innsmettet i livslinjen hans, den gjenfødte identifiserer seg med å være i kontinuerlig gjenfødelse

¹¹ Det er interessant å se dette i sammenheng med noe Thure Erik Lund påpeker i *Språk og natur*, nemlig at det ikke er innholdet i TV, aviser osv. som er det verste, men heller måten mediene lærer oss å betrakte på: ”Men innholdet i språkformene, vold, mord, sex, er fullstendig ufarlig i forhold til hva språkorganismene faktisk gjør med oss som mennesker. Vi forandres i betydelig grad uten at vi selv er klar over det.” (Lund, 2005, 28.)

[...]” (Ibid.) For den tvefødtet befinner ikke alt seg i én bølge. Det er snarere slik at en rekke parallelle bølger som slår mot hverandre, en form for oscillering mellom elementer. Den tvefødtet har en annen type sensitivitet enn den enfødtet som ikke makter å lytte etter assosiasjonsrestene i språket, det i språket som går utover det positivt gjenkjennelige. Sagt med Adorno vil ikke den tvefødtet forsømme realiteten. Han vil ta innover seg bevegelsen i gehalten og dermed ikke overdrive betydningen av det plausible og det intensjonelle.

Adornos oppfatning av kunstverket som et ”sant uttrykk”, kan sammenlignes med den tvefødtets oppfatning av verden. Kunstens nødvendighet, mener Adorno, oppstår i en væren i seg selv, en væren som kan sies å foregripe selve virkeligheten ”i seg selv” nettopp ved ikke å bestå av allerede bestemte begreper. Gjennom hvordan han opptrer, er den navnløse forfatteren i en forstand utenombegrepslig eller begrepsløs: ”I stedet blir jeg, når jeg går mine små turer, oppfattet som et eller annet vilkårlig og ubestemmelig, som de visstnok tar som et slags sus, eller små svarte punkter, eller en slags elektromagnetisk feil ved apparatene sine.” (*Compromateria*, 86.) I de neste kapitlene vil jeg knytte Tomas’ møte med mer partikulære språk til begrepet *Rauschen*, det vil si sus, brus, resonans, som står sentralt i Adornos implisitte språkteori. Her kommer jeg også til å se litt nærmere på likhetstrekkene mellom Odradeks lungeløse latter hos Franz Kafka og Tomas Olsen Myrbråtens gråt og andre former for ”åndsmenneskelyder” hos Thure Erik Lund. Både hos Kafka og hos Lund realiserer kunsten med menneskelige midler det ikke-menneskeliges tale. Subjektiv intensjon og verbal konsistens, skal vi se, står ikke like sentralt i disse språkene. Hvis naturens språk er stumt, sier Adorno, så forsøker kunsten gjennom en fortvilt anstrengelse å få det stumme og hensiktsløse i tale. (Adorno, 1998, 142f.)

Det tematiske grunnlaget for romansyklusen kan sies å bli lagt helt først i *Grøftetildragelsesmysteriet* idet eksistensen av ulike former for språk blir antydnet, språk der ikke bare det innholdsmessige er betydningsbærende, men der også formalkonstellasjonen kan gis forrang. Gråten til Tomas er et eksempel på et slikt språk. Et overordnet tema kan altså sies å være flerspråklighet hva angår *måten* noe blir sagt eller skrevet på. For å forstå noen av de sentrale språkene i *Myrbråtenfortellingene* må vi se litt nærmere på Adornos *mimesis*-begrep. Litt tidligere i kapitlet var jeg inne på hvordan Adorno i estetikken sin radikalt endrer innholdet i det tradisjonelle *mimesis*-

begrepet gjennom å frata det dets representasjonelle betydning. For Adorno bærer kunstverket vitnesbyrd om tingenes tilstand ved å avsløre eller dekode virkeligheten, ikke ved å etterligne den som avspeiling. (Hammer, 2002, 101.) *Mimesis*, sier han, er ikke etterligning eller et begreps korrespondanse med et objekt eller et fenomen. Adorno tar som vi vet først og fremst hensyn til form og materie, og anser den intensjonelle innholdssiden som fremheves i rasjonell kommunikasjon som sekundær. Han tillegger *mimesis* evnen til å virkeliggjøre en form for ekspressivitet som ikke lenger kan sanses i normalspråket. *Mimesis* er ikke en statisk etterligning, men en delvis autonom handling. Det mimetiske kunstuttrykket, som mimer snarere enn avbilder sannheten, må forstås som antitesen til den rasjonelle kommunikasjonens uttrykk.

I kunsten som er kjennetegnet av å være mimetisk, byttes derfor subjektiv intensjon og målretting ut med materialets forrang og en væren i seg selv som, mer eller mindre på egne premisser, ikke lar seg innpasse i de allerede etablerte språklige kategoriene våre. Ut fra en slik tanke om kunstverket holder det ikke for Adorno *kun* å gå løs på språkligheten i et kunstverk i tolkningen av det. Nei, man må bevege seg helt inn i dets i-seg-selv-væren, dets egen formalkonstellasjon og delvis autonome handling. Først da får man øye på det kunstmessige ved verket. Som nevnt har det å komme inn i verket på en slik måte vært et ideal i min lesning av *Myrbråtenfortellingene*. Det er i verkets egen bevegelse at det dannes "nye moralske grenser for hva og hvordan en skrivende skulle 'opptre'" slik det lyder i sitatet fra *Compromateria* som innledet dette kapitlet. *Mimesis* slik Adorno forstår det, utgjør en regressiv akt som tar utgangspunkt i identiteten mellom bilde og ting forut for subjekt/objekt-distinksjonen som står så sentralt i normalkommunikasjonen vår. Den særegne polariteten mellom det subjektive og det objektive i det kunstneriske uttrykket sørger for et mer dynamisk spenningsforhold, noe Adornos fluktuerende *mimesis*-begrep fanger opp. Det mimetiske uttrykket tar innover seg at det inngår i bevegelsen til det som det etterligner, og derfor delvis *er* det som det etterligner. På denne måten unngår Adornos form for *mimesis* den klassiske frosne mimetiske dualismen. Den ikke-begrepslige affiniteten mellom det subjektmessige og objektmessige gjør det uaktuelt å snakke om klare skiller mellom natur og kultur, verden og språk osv. Verbale lesninger av *Myrbråtenfortellingene*, som

først og fremst tar utgangspunkt i språkets distinksjoner, overser etter min mening verkets mimetiske impuls i adornittisk forstand.¹²

I den grad kunsten etterstreber mening og kunnskap, følger den det diskursive språkets regler. Kunsten har altså en diskursiv pol. Det burde nesten være unødvendig å legget til at også *Myrbråtenfortellingene* i høyeste grad er diskursive blant annet når det fortelles om de ubetydelige språkene. Men kunsten og *Myrbråtenfortellingene* har også, som vi allerede har nevnt, og vil si mer om i neste kapittel, en sterk ekspressiv pol. Når et uttrykk nærmer seg denne polen, går det intensjonelle gradvis i oppløsning, som når forfatteren i *Compromateria* blir oppfattet "som et slags sus, eller små svarte punkter", og minner oss om Kafkas Odradek-skikkelse. *Myrbråtenfortellingene* forstått som spenningen mellom den diskursive og den ekspressive polen gir kunstverket en særegen bevegelse som igjen gir kunstuttrykket en brokete og delvis autonom karakter, og sørger for at det skiller seg fra diskursiv transport av intensjonell mening. Språket har altså to uadskillelige, men likevel separate dimensjoner, den diskursive og den ekspressive dimensjonen. (Nicholsen, 1999, 66.) Det må imidlertid nok en gang understrekes at hver av disse dimensjonene også har islett av sin motpol i seg. Det finnes like lite en ren diskursivitet som en ren ekspressivitet.

Myrbråtenfortellingene må, slik jeg ser det, forstås nettopp ut fra disse to dimensjonene. Tetralogien behandler selve det tilsynelatende umulige uttrykket som oppstår i spennet mellom det ekspressive eller mimetiske og det diskursive eller det klassifiserende. Uttrykket er ikke stabilt, men heller ikke totalt ustabilt. Det oscillerer mellom den diskursive "massemediale slaverealteten" og den "ekspressive" tilsynelatende galskapen. Hovedpersonene, særlig Tomas og den navnløse forfatteren, ytrer stadig vekk noe, som så i neste øyeblikk blir motsagt, en følge av at de to meningsdimensjonene løper parallelt. Tar man utgangspunkt utelukkende i det diskursive språkets intensjon, er det svært vanskelig å se det ekspressive og mimetiske som en del av innholdet. Mot det diskursive språkets dominans, som Tomas sørger over, taler imidlertid materialitetens egen stemme.

¹² Dette er for øvrig samme innvending som Adorno fører mot Heideggers Hölderlin-lesning i "Parataxis".

Materialitetens egen stemme – et opprør mot verdensmaskinen

Den navnløse forfatteren i *Compromateria* har problemer med å få kona til å se det forlokkende ved å flytte til de forfalne lokalene nede ved elva. I det hele tatt forstår de ikke hverandre lenger: “siden vi begge befant oss på hver vår side av denne språklige instansen, i denne normative bokmålsstramme sakprosatilstand [...], kunne vi aldri lenger nå inn til hverandre”. (*Compromateria*, 51.) Forfatteren er på vei vekk fra den diskursive terminologien som han mener forvalter kona hans og forholdet dem imellom. Hva det er som trekker Tomas mot elva, kommer jeg nærmere inn på senere i forbindelse med drøftingen av elva som konfigurasjon i fjerde og siste kapittel av oppgaven.

Går vi til Tomas Olsen Myrbråtens oppvekst, er den befolket av originale skikkelser og preget av eksentriske språk. Møtene med disse skikkelsene og det faktum at Tomas har lånt øre til et mangfold av språk, sannsynliggjør fremveksten av alternative virkeligheter til den empiriske virkeligheten som nærmest kan gjengis i protokolls form. I løpet av tetralogien er Tomas stadig i kontakt med språk som er annerledes enn de vi er vant med. Intensjonell mening i disse språkene lar seg vanskelig gripe, og sannheten i det som blir sagt, dannes på et alternativt grunnlag. Sannheten springer så å si ut fra materialet selv, i tråd med innsikten som ligger i *mimesis*-begrepet til Adorno. Allerede som barn erfarte Tomas disse alternative språkene. Her snakker han om foreldrenes forhold til språk:

Disse dystre framtidsutsiktene, som lå nedfelt i all slags ordbruk, måtte de iherdig motvirke ved å kaste seg ut i arbeid [...] Hele livet gikk ut på å unngå det meningsløse og strevsomme som samtalen og snakkinga sto for. De visste at den slags førte folk ut i endeløs krangling og tilgjorthet. Mine foreldre mente åpenbart at livet ikke skulle være noe prat. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 139.)

Ikke bare stiller dette sitatet spørsmål ved den empiriske virkeligheten, men også ved hva en beskrivelse *er*, og ved mulighetene som ligger i språk og kommunikasjon. Foreldrene til Tomas velger praktisk arbeid fremfor prat. Prat er tilgjort. Det fører ikke frem til noe av “verdi”, og gir derfor ikke mening. Det er bare jåleri og pratmakeri. Når faren hans snakker, er det som om naturen selv taler gjennom ham:

Det eneste foreldrene mine fortalte til meg, bortsett fra enkle praktiske beskjeder, var ytringer om naturen, som at ‘Tælan ser ut til å sleppe taket’, eller ‘Det er støtt sånn at etter lauvrøssern så kommer bekkerenskern’. Jeg innså først nå at slike utsagn nærmest ble plantet i meg, ikke så mye av far min som sa dem, men mer av naturen selv, for det var selve det uforanderlige ved tælan og de første vindkulene om høsten og det alltid etterfølgende regnværet som hadde nedfelt seg i fars faste og slående ordtak, som

således ga mitt språk denne lengselen etter det ekte, naturlige og nødvendige, når det først så altfor sent våknet i meg, dypt der inne i byenes røyklagte kjellere. (Ibid., 139f.)

Utsagnene til foreldrene til Tomas er nærmest meningsløse i diskursiv forstand, samtidig som de har en sterk ekspressiv virkning på Tomas når utsagnene regelrett blir plantet i ham. Det som blir plantet i Tomas som barn, er en kroppslig visshet og en språklig åpenhet for det mimetiske avtrykket naturen kan lage i språket. I farens språk inngår naturen som en del av uttrykket. Naturens materie ligger i den språklige formen og gir friksjon til generell kommunikasjon. Det materielle sliter nærmest hull i det mer diskursive ved språkformen.

Foreldrene til Tomas, kan man si, avviser normalspråket og tar i bruk et mimetisk språk i adornittisk forstand. Utsagnene deres er ikke virkelige ved at de innholdsmessig *handler* om virkeligheten, men de er virkelige ved at de formelt sett etterligner eller mimer den virkelige naturens bevegelse. Språket deres er på denne måten ikke først og fremst instruert av den verdensmaskinen som Tomas forakter. Sagt med Adornos ord blir naturen gjengitt uten at språket den gjengis i, blir legitimert av "vitenskapens herredømmekrav", (Adorno, 1992, 81) og språket har også til felles med estetiske uttrykk at "Den sammenhengen dei dannar under huda har i diktinga forrang framfor det diskursive innhaldet på overflata, det råe stofflege sjiktet, likevel utan at dette heilt skulle forsvinne". (Ibid., 154.) Som ekspressivt språk har det også et viktig idiosynkratisk moment.

I mer estetiske språk er det en ustyrlig bevegelse mot en språklig randsone. *Myrbråtenfortellingene* kan sies å inneholde den dobbeltbevegelsen Adorno påviser i kunstens sannere form for kommunikasjon. Den første bevegelsen er refleksjonsmessig og språklig og følger i større eller mindre grad verdensmaskinell logikk. Den andre bevegelsen er sansemessig og utgjør en materiell og praktisk negasjon av den første bevegelsen. Bevegelsene virkeliggjøres av motsetningene sine, og kan ikke skilles fra hverandre. Når disse to bevegelsene er satt i verk i *Myrbråtenfortellingene*, problematiserer de ikke bare den "selvrefererende" språklige virkeligheten vår, men også selve måten det blir skapt mening på: det maskinelle ved språket, språket som verktøy og språket som isolert fra den virkeligheten det betegner. Fordi spenningen som oppstår mellom de to polene er dynamisk og fluktuerende, kan det fremprovosere et mangfold alternative og mindre dominerende språkformer som kan gjengi det som ikke kan gjengis realistisk.

Ansvar og et positivistisk-vitenskapelig verdensbilde

Forfatteren i *Compromateria* løper ikke fra det ansvaret som blir nevnt i sitatet helt først i kapitlet, dette til tross for at han tviler, motsier seg selv og tilstreber inkonsekvens. Han er ansvarlig om man tar hans ekspressive engasjement i betraktning, men uansvarlig om man betrakter ham ut i fra diskursive hensyn. Den navnløse forfatteren er ansvarlig nettopp fordi han er innforstått med at statiske beskrivelser, dualisme og instrumentalitet utarmer språket, noe han blant annet viser gjennom måten han ønsker å uttrykke seg på. Og han ser nyanser i språket som en ignorant "diskursivt ansvarlig" ikke ser.

I våre dager stopper store deler av språket og dermed virkeligheten ved en grense som vitenskapen har stukket ut. Innenfor denne grensen finner man det utsigelige, det velkjente som vi i kraft av begrepene våre behersker og dermed virkeliggjør og gir liv. Utenfor grensen finner man det uutsigelige som er "dødt" fordi det ikke realiseres gjennom kjente begreper. Spørsmålet er om "virkeligheten" ikke kan tøyes lenger, og om det ikke nettopp er dette som skjer i *Myrbråtenfortellingene* i og med den praktiske og derigjennom faktiske forbigående benektelse av skillet mellom det utsigelige og det uutsigelige og den parataktiske bevegelsen mellom ulike språk.

Fordi Tomas Olsen Myrbråten våger seg "utenfor stupet", det vil si ut av det belyste, riktignok uten helt å ha mistet forbindelsen til det som regulerer den diskursive tankevirksomheten, møter vi i *Uranophilia* det som er bakom alt i verden:

Nå plutselig så jeg at det stores svarte sluket, som fantes bakom alt i verden, og som egentlig 'utgjorde' verden, kunne gi seg til kjenne, gjennom en eksepsjonelt vidtgreinende språkorganisme, som 'viste' seg, i teknologien, i naturen og i kulturen. Alt ble dermed skrift. Alt liv på kloden befant seg i en slags samgang, hinsides den menneskelig forståelige grammatikk, hvor det å sanse biter og fragmenter av dette var et uttrykk for en viss overenskomst, eller overensstemmelse, mellom språkformene. (*Uranophilia*, 32.)

Her gir det bakenforliggende seg til kjenne, det som faktisk "utgjør" verden, det som "viser" seg i sammenheng med den praksisen det er en del av: i natur, teknologi og kultur. I det store svarte sluket spiller "den menneskelige forståelige grammatikk" en annen rolle enn i vår språklighet.

Språkene i *Myrbråtenfortellingene* er altså ikke bare verktøy som formidler betydning. I og med slikt som "uttalen" finnes det også et vel så viktig materielt aspekt ved det som blir avbildet eller gjengitt, noe som gjør at språkene også delvis kan sies å utgjøre selvstendige eksistenser. Når autonomien ikke er fullstendig, er det fordi språkene, til tross for sine ekspressive vesener, fremdeles er uløselig knyttet til

normalkommunikasjonens formidlingspraksis. Ikke engang fiskingen til Tomas unnslipper verdensmaskinen:

Jeg holdt ikke ut denne vissheten om hvor utstrakt de verdensmaskinelle implikasjoner var. Jeg måtte forkorte dem igjen. Heller ikke ute i skogen fantes det muligheter til å leve et 'fritt liv' innunder 'verdensmaskinens totale hegemoni'. Jeg prøvde en kort stund å anse denne fiskingen som en viss form for skrivning, og ved å skrive på en slik særegen måte kunne jeg kanskje 'forstå', 'lure' og vri meg unna verdensmaskinen. Men, påny viklet jeg meg inn i det å ønske å være en del av den materialitetens mangslungne former. Nei, jeg kuttet ut fisketurene. Jeg hadde fått nok fisk. (Ibid., 38.)

Det er imidlertid verdt å legge merke til at vi ikke er bundet til en streng dikotomi mellom teknologi og natur. Selv bilkjøring er, slik det kommer frem i det innledende sitatet fra *Uranophilia*, en måte for allnaturen å ytre seg på. Også teknologi kan, i likhet med naturen, ytre seg i et kunstnerisk eller estetisk språk hinsides positivismen. Et viktigere skille enn teknologi versus natur er skillet mellom språk med ulik formalkonstellasjon, for eksempel mellom et språk som følger bevegelsen til "det som det gjengir" og et intensjonelt språk som bare bekrefter seg selv. *Myrbråtenfortellingene* forteller oss i hvor høy grad det er ansvarlig å ta det enkeltstående på alvor. Samtidig må det sies at når forfatteren i *Compromateria* gjør det så til de grader, er omkostningen at han taper et normalt sosialt liv, for eksempel forholdet til familien sin.

Objektets materialdynamikk

I "Føresetnader" sier Adorno:

Om ikkje det språklege uttrykket heilt skil seg av med omgrepa, så liknar desse på den andre sida ikkje definisjonane av tydingane sine, slik den positivistiske vitskapen propagerer [...] Dei fikserte tydingane har brote ut av språkets liv. Men rudimenta av dei er dei assosiasjonane som ikkje går opp i dei omgrepslege tydingane, og som likevel sluttar seg mjukt og nødvendig til orda. Når diktinga lukkast i å vekke assosiasjonane i omgrepa og på det viset korrigerer det signifikative momentet, så kjem omgrepa i rørsle i tråd med denne konsepsjonen. Denne rørsle i omgrepa skal bli kunstverkets immanente rørsle. Assosiasjonane må ein lytte etter med så fine øyre at dei smyg seg inntil orda sjølve og ikkje berre til det tilfeldige individet som grip fatt i dei. (Adorno, 1992, 154.)

Språket *kan* forstås kun som et kommunikasjonsmiddel for en stringent sannhet der sannheten går opp i begreper. For å opprettholde sitt liv må språket imidlertid også inkludere sansene, ved at begrepsassosiasjonene korrigerer betydningselementet. Bevegelsen som finner sted når begrepene blir korrigert av assosiasjonene, er den samme bevegelsen som finnes, og som for Adorno *må* finnes immanent i kunstverket selv for at det skal være et verk. For å bli oppmerksom på disse assosiasjonene eller språkrestene må man lytte, se og lese utover den subjektive intensjonen. Også språkets rester må vies oppmerksomhet.

I den "vidtgreinende språkorganismen" (*Uranophilia*, 32) er språket verken helt adskilt fra eller helt i ett med det som det betegner. Det foregår en veksling mellom det begrepslig-kommunikative på den ene siden og det objekt-materielle på den andre siden. I spenningen mellom begrep og materie oppstår det en ny form for mening. Det er nettopp en slik oscillering som finner sted i og med åndsmenneskelydene som Tomas påsmører objektene på kjøkkenet sitt. Disse lydene viser frem nyanser som mangler tilstedeværelse sett fra et diskursivt ståsted. Man blir med andre ord oppmerksom på andre nyanser i virkeligheten, også de som ligger utenfor strømlinjen. Språket har tatt innover seg at tilværelsen er flyktig, og har utviklet en innebygd vegring mot reproduksjon i skjematisk språk. På denne måten kan for eksempel "tilsynelatende ubetydelige spor i naturen" føre til oppdagelsen av helt nye grotter, slik den navnløse forfatteren i *Compromateria* kommer inn på.

I *Myrbråtenfortellingene* har verken begreper eller personer faste tilholdssteder. Den navnløse forfatteren i *Compromateria* innrømmer at han har naturlig anlegg for å flakke rundt i idéverdenen: "ja det er jo det eneste jeg virkelig kan, å være på evig flukt og stadig gjemme meg, og dermed har jeg brått funnet meg selv langt inne i fjerne og utilgjengelige strøk av idéverdenen, hvor ingen tilsynelatende har vært før [...]" (*Compromateria*, 21f.) Å flakke eller flykte kan sies å være å oppsøke stadige nye fødsler. Og man kan spørre seg om den navnløse forfatteren er en gjennfødt Tomas Olsen Myrbråten, en Tomas på flukt.

Ifølge Adorno har alle kunstverk en språklik karakter. Språklikhet er for øvrig et hovedtema for neste kapittel. Adorno veksler mellom å bruke betegnelsene *Schrift og Sprachähnlichkeit*. (Jarvis, 2002, 103.) Dette er snakk om uttrykk som ikke trenger å ha betydning i seg selv slik betydningsbærende begreper har det i det kommunikative språket, men som likevel utgjør noe viktig og betydningsfullt ved verket, det verbale og det formmessige sett under ett. (Ibid.) Skriften eller det språklige representerer en form for erkjennelse som går utover subjektets ideologiske erkjennelse, og må forstås med hensyn til formalkonstellasjonen som nevnt tidligere. Når Tomas forsøker å smette unna "de verdensmaskinelle implikasjonene" til identitetsspråket for å delta i "materialitetens mangslungne former", er det nettopp for å bli utsatt for den formen for erkjennelse som følger det levende estetiske språket. Den navnløse forfatteren, som kanskje er en versjon av Tomas, noe vi ikke kan vite fordi identiteten er uklar, er innforstått med det "at å

skrive ikke hadde noenting med kommunikasjon å gjøre. Skrivningen har sitt eget liv [...] Å skrive er å reise. Du reiser ikke for å bli forstått. Man skriver ikke for å bli forstått". (*Compromateria*, 58.) Skrift er et språklig uttrykk der meningen ligger i selve gesten eller i utførelsen. Meningen ligger altså ikke i den intensjonelle tydeligheten, men i den kontinuerlige vekslingen mellom motsetninger.

I *Aesthetics of Appearing* tar kunstteoretikeren Martin Seel for seg begrepet *Rauschen*, som vil stå sentralt i fjerde kapittel. *Rauschen*, skriver Seel, utgjør en prosess som har med selve objektet å gjøre. Han skiller det med andre ord fra mening som en bevisst subjektiv prosess. Særlig interessant med bruken av begrepet *Rauschen*, er det dynamiske aspektet ved det. Som noe sanselig, kan man si, stopper det ikke ved sitt begrep. Seel mener at *Rauschen* er "en hendelse uten at noe hender". (Seel, 2005, 142.) Både trær som risler i skogen og larmen fra byen utgjør en sammenfallende mengde lyder som ikke kan spores tilbake til en individuell kilde. *Rauschen* er altså en spesielt kompleks hendelse eller tildragelse. Selv om mottakeren vet at en hel del er på ferde, virker det likevel som om ingenting skjer. Seel påpeker at dette er det paradoksale ved *Rauschen*. (Ibid., 144.) Det er snakk om en visuell eller akustisk bevegelse som de ordinære begrepslige bestemmelsene våre ikke makter å følge. Virkeligheten viser seg i en versjon som ikke kan gripes. I en forstand er det snakk om noe naturskjønt, i og med at det er en fremtredelse som er forut for mening. Og det naturskjønnes ekspressivitet eller uttrykk er objektets prioritet i den subjektive erfaringen. Det er derfor kunst, eller mer presist god kunst, er miming av det naturskjønne fremfor natur i sin begrepslighet. Ifølge Adorno er Goethes *Wanderers Nachtlied* et eksempel på dette. Språket imiterer i dette diktet det ved naturen som ikke kan utsies. Spesielt her er at form og innhold sammenfaller, men uten å utgjøre en identitet.

Oppsummering

Mimesis er både en avstandstagende til det som språket imiterer og et ikke-begrepslig forhold til det. (Nicholsen, 1999, 65.) *Mimesis* har i seg de språklige assosiasjonsrestene som Tomas Olsen Myrbråten ser ut til å begråte tapet av. Noe er tapt for menneskene i det verdensmaskinelle språket.

Den flyktige Tomas Olsen Myrbråten har mye til felles med de tvefødte i *Uranophilia* som opplever livet som en serie rystelser eller gjenfødelser. Tanken går til

Adornos definisjon av kunsten som et flyktig uttrykk med en tidskjerne. Kunsten blir opplysningsmekanikkens kontrast som en ekspressiv konfigurasjon mellom form og innhold. De ulike konfigurasjonene er partikulære på et vis som er umulig i det maskinelle språket som defineres av at maskinens gang er gjentakende.

I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise formens forrang i *Myrbråtenfortellingene*, hvordan formens dannelse av innholdet er et svært viktig aspekt ved det myrbråtenske språket. I den forbindelse har jeg vært inne på hvordan språk med et helt spesielt spenn mellom form og innhold gjør at mer mangfoldig språk som ikke lar seg begrense av kommunikativt "meningstyranni", kommer til syne. *Myrbråtenfortellingene* synes innforstått med at ikke alt går opp i klassifiserbare begreper. Det som er, er noe først og fremst i og med sin dynamikk, i og med sitt dynamiske uttrykk, ikke som statisk begrep. I *Myrbråtenfortellingene* er det ikke bare et innhold som utvikler seg eller et tema som utbroderer seg, men selve den diskursive formen som brytes opp slik at det partikulære kan gi opphav til et språklig mangfold som går utover den "slaverealiteten" som normalspråket skaper. Bruddspråket der form og innhold sliter mot hverandre, er imidlertid vanskelig å lese dersom man ønsker konsistens og entydighet. I *Eстетisk teori* hevder Adorno at

språk er en fiende av det særskilte, som det samtidig vil ta vare på. I språket er det særskilte formidlet gjennom det allmenne og i konstallasjoner av noe allment, men yter bare rettferdighet mot sine egne universalier når det blir ytterst konsentrert om det spesifikke som skal uttrykkes, og ikke stivner ved å gi skinn av å være en væren for seg. Språkets universalier får sin sannhet gjennom en prosess som går i motsatt retning av dem selv. (Adorno, 1998, 353.)

Jeg mener *Myrbråtenfortellingene* kan leses som et oppgjør med generaliserende språk. Ifølge Adorno står et sant bilde av virkeligheten delvis i opposisjon til språket. Alle sanne uttrykk består nemlig av en motsetning av ekstremer. Ytterst i randsonen befinner de diskursive og de ekspressive ekstremer seg. Uttrykkene sammenfaller ikke med ett av disse momentene, men inngår hele tiden i konstallasjoner et sted i mellom disse polene.

Mens kunsten nærmer seg en ekspressiv pol, ligger det logisk-kausale språket tett opp til en diskursiv pol. Mangfoldige og rike språk, som motspråkene til Tomas og den navnløse forfatteren når de skriver seg inn i andre og ikke lenger rent positive virkeligheter, vil på sett og vis være inkonsistente i og med at forstyrrelsene fra den motsatte polen forhindrer diskursiv enhet. Adorno mener at begrepslig kommunikasjon

er å forakte i og med sin *måte* å formidle realiteten på, men likevel kommer vi ikke unna den begrepslige dimensjonen:¹³

Men ein kjem ikkje vekk frå omgrepa i språket. Til og med den stammande lyden har eit omgrepslig omfang, så sant lyden er ord og ikkje tone. Lyden kan ikkje greie seg utan det omgrepslege elementet, for det er først gjennom samanhengen at dei språklege strukturane organiserer seg til ein kunstnarlig eigenskap. (Adorno, 1992, 152.)

Man må altså ta begrepslig kommunikasjon og tenkemåte med i betraktning, men samtidig sier Adorno: "Diktinga famlar etter å avfinne seg med det omgrepslege momentet, uten å overgi seg til det."¹⁴ (Ibid., 153.) Det dikteriske språket må altså på egne premisser forsøke å finne seg i begrepsligheten.

Når slike mer ekspressive språk taler igjennom en, fremstår man som sinnsforvirret og skrullete. I lys av Adornos *mimesis*-estetikk gir språket allikevel mening, men på en helt annen måte. Kunstens språklighet har for Adorno en sterkere affinitet til musikken enn til semantikken. For det er her, som Linneberg påpeker, snakk om en syntaks uten ord. (Linneberg, 1999, 109.) Den negativ-dialektiske bevegelsen mellom ekspressive og kommunikative momenter er nettopp betingelsen for at virkelige nyanser skal komme til syne og, mener jeg, en viktig betingelse for at *Myrbråtenfortellingene* nettopp er *Myrbråtenfortellingene*. Håpet til Tomas er kanskje at et grunnlag skal legges for en mer mimetisk og estetisk form for rasjonalitet.

¹³ Språket, sier essayisten Thure Erik Lund, "har aldri vært menneskets eget tegn, språkformene finnes i naturen, alle livsformer har inkorporert språkformer, de har en abstrakt versjon av seg selv, for språkformene er organisk materie, et biologisk fenomen, usynlige og synlige på samme tid. Språkformene er virusaktige, parasittiske naturformer som står i fare for å overmanne de livsformer som tar det i bruk og lar dem komme fullt ut til uttrykk. Mennesket har jo så tydelig i de siste århundrene vært det næringsrike jordsmonn som har gjort det mulig for alle slags språkformer å slå ut i full blomst, og lede menneskene inn i den nye tid, og danne noen nye ytterst kompliserte organismer som nå er i ferd med å danne egne sivilisatoriske former, der menneskene kun er vertskropper, hjelpeløst fanget i noe de tror er sine egne oppfinnelser. I bestemte perioder var mennesket i stand til å se dette samkvemmet, denne symbiosen, med kommunikasjonsformene som noe fruktbart, vakkert og givende. For det var først og fremst den økende bruk av kommunikasjonsformer, man gravde seg inn i berget, fikk fram metaller, som så kunne sette merke i alle ting, og så, deretter, det trykte ord, de store havgående skip, som fanget inn verden, alt fra 1500-tallet, som gjorde den moderne velstand mulig, og i tillegg gjorde store deler av verden fattige og utarmede, mens nå ser vi at det finnes klare tegn til at kommunikasjonsformene begynner å ete også dem som har nytt godt av velferden, i en betydelig grad, også vi begynner å lide av dette ekstremt omseggripende virus som vi har latt implantere i våre sinn, i alle våre mellommenneskelige gjøremål". (Lund, 2005, 45f.)

¹⁴ Adorno fortsetter her med å si at: "Ser vi tilbake må vi innrømme at all stor diktning alltid nettopp har gjort det, ja at den har vore stor nettopp på grunn av spenninga til dette heterogene momentet." (Adorno, 1992, 153.) Det er derfor bevegelsen kan ses som en høyst relevant faktor i møte med samtidskunst. Formen som en spenning mellom diskursive og ekspressive momenter, er kunstverkets viktigste "formidling". Denne spenningen bibringer det som verken ekspressiviteten eller kommunikasjonen kan i kraft seg selv.

Språkligt språk og åndelig erfaring

Poetens liv
 Det sover en sang i alle ting
 som drømmer seg vekk,
 og verden begynner å synge
 bare du finner fram til trylleordet. (Egen oversettelse av *Wünschelrute*, Eichendorff, 1835.)

I altfor lang tid har menneskene ikke forstått disse vakre og religiøse men svært tvilsomme skapelsesberetningene. Folk har bestandig tatt dem bokstavelig. Men de nye vitenskapelige verdensbilder blir oppfattet like bokstavelig. Derfor er det ingen som ennå veit hva de betyr. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 19.)

Naturligvis er jeg på leit etter en måte å komme meg unna på. Å stå helt rolig vekker en inderlig miks av sløvhet og nervøsitet hos de overordnede. (Ibid., 30.)

I dette kapitlet skal jeg forsøke å vise hvordan det språklige språket i *Myrbråtenfortellingene* utgjør avtrykk av naturen og kilder til andre måter å fortelle på. Underkapitlet "Det språklige og åndelig erfaring" tar for seg hvordan kunstens språk gjennom ikke å underlegge seg objektet muliggjør åndelig erfaring som er en rikere form for erfaring enn vanlig begrepslig erkjennelse. Dette knyttes til det materielle språket i *Myrbråtenfortellingene*. I den forbindelse nevnes det blant annet hvordan kunstuttrykket til Franz Kafka utgjør en implisitt kritikk av vitenskapelig rasjonalitet. Samme kritikk ligger i granbarkraslinga og andre partikulære og språklige uttrykk i *Myrbråtenfortellingene*. Språklikheten, hevder jeg, lindrer lidelse gjennom å forbinde språk og erfaring på en måte som ikke er mulig innenfor et vitenskapelig språkparadigme. I "Musikkens form, lidelse og støyende natur" utdyper jeg hvordan musikken er en materiell bevegelse som kan fungere som en inngangsport til språk og litteratur. Jeg går nærmere inn på lidelsen til Tomas i *Myrbråtenfortellingene*, og slår fast hvordan konfigurasjon og åpenbaring, som kan lindre lidelse, settes høyere enn kunnskap, som kan forårsake lidelse. I "Den oscillerende naturbevegelsen: det språklige språkets ideal" tar jeg for meg forbindelsene mellom musikk, språk og natur, og det understrekes noe som er helt sentralt for lesningen min av *Myrbråtenfortellingene*, nemlig at naturbevegelsen, som er det språklige språkets og kunstens ideal, ikke bare er konstruktiv, men også destruktiv. Blant hovedpunktene er hvordan neologismene i romansyklusen, åndsmenneskelydene som Tomas påsmører gjenstandene på kjøkkenet

samt stillheten hans er musikklike negative uttrykk som deler det lidelsespotensialet som ligger i den formsprengende musikkens konfigurasjon. Nærmere slutten av kapitlet, i "Lyden som sover i alle ting", fokuserer jeg på bevegelsen vekk fra tro og logisk-rasjonell mening, med andre ord på den motgiften mot det ideologiske språket som ligger i det objektive og det Eichendorff kaller "lyden som sover i alle ting". Jeg bemerker hvordan noe forsvinner og noe annet vekkes til live når strømmen går i fortellingen "I Ankara" fra *Elvestengfolket*. Åndsmenneskelyder bryter med konservert ideologisk språk, noe det blir sett nærmere på i "Veien vekk fra trosperversjoner: åndsmenneskelyder". I "Oppsummering: frihet uten likhet og negativ verdensskapelse" påpeker jeg at *Myrbråtenfortellingene* handler om hvordan "den klassiske naturen er menneskets eneste og sanne læremester". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 24.) Denne naturen er brokete, ikke harmonisk. Videre vises det hvordan verden kan skapes på ny, slik Adorno forteller oss, gjennom konfigurasjon som sannhetsdannelse via negasjon av det generelle og nedbrytning av intensjon. En slik negativ verdensskapelse, der objektene og det partikulære kommer i tale, oppstår blant annet gjennom den "massive ordmaterien" til den navnløse forfatteren i *Compromateria*.

I første kapittel var jeg så vidt inne på hvordan den nye vitenskapelige skapelsesberetningen mangler lignelser og er blottet for betydning, samtidig som den krever monopol på forvaltningen av den sanne oppfatningen av verden, en oppfatning som bekrefter seg selv "som en slags selvoppfyllende profeti". (Ibid., 20.) Opp mot den moderne positivistiske skapelsesberetningen kan vi sette Tomas' erfaring av det å være skoggangsmann i *Grøftetildragelsesmysteriet*, for eksempel når han står og trækker under "rotvelten" og tenker over skoggangsmannstilværelsen og forholdet sitt til Helene mens han stryker granbaret med fingertuppene: "jeg blei bare stående og høre på granbarkrasling, den ble fort som reine musikken når jeg mumla navnet til hu Helene, alt inn i ett eneste sammenfallende ras av latinske fraser, noe som gjorde henne og min opptatthet av henne, guddommelig". (Ibid., 234.) I sitatet legger Tomas merke til en annen type uttrykk: granbarkraslinga som blir lik musikken. Gjennom ferden sin ut i skogen støter han på en rekke alternative målformer, deriblant denne "granbarkraslinga", et uttrykk verken styrt av nytte eller ideelle fordringer. Slike alternative målformer, må det understrekes, kan man også støte på i byen. Det er ikke utelukkende naturens privilegium å være opphav til slike målformer, også teknikken kan forårsake alternative målformer i og med at drivkraften ikke er begrepslig innhold, men noe

materielt. I kapittel 4 om det mumlende og susende materielle språket kommer vi til å ta for oss hvordan tiden og subjektet går i oppløsning i *Myrbråtenfortellingene* og hvordan fortellingene kan leses som et forsvar for en estetisk og bevegelig skapelsesberetning, som langt på vei blir befridd fra subjektive begrensninger og tuftet like gjerne på tekniske åpenbaringer som på naturtildragelser.

Mens alminnelig språklig kommunikasjon kan sies å fremme det innholdsmessige på bekostning av det formmessige, i tråd med en ideologi der positiviteten råder, fokuserer Adornos materialeestetikk på formen og bevegelsen, med andre ord på det som er mer nærværende og appellerer mer *direkte* til sansene.¹⁵ Oppfinneren Ludvig i *Uranophilia* og den intenst arbeidende forfatteren og boktrykkeren i *Compromateria* skaper hele tiden nye verdensbilder som krever en mer direkte form for forståelse og gir nærvær, og som står i strid med eksisterende verdensbilder som gjerne blir forstått bokstavelig.

Et fellestrekk for de fire romanene til Thure Erik Lund er et språk som ofte er språkligt i kraft av et lydlig-materielt uttrykk som skiller seg fra positivt og subsumerbart språk. Det språklige setter noe i verk som ikke kan bli satt i verk av et mindre dynamisk språk. Bevegelsen er altså rettet bort fra den "instrumentelle", "dagsaktuelle" samtaleformen (*Compromateria*, 49) som forfatteren i *Compromateria* forakter. Forfatteren beskriver også med vemod den kunstige sprekkdannelsen mellom språk og tanke (Ibid., 31) og selvreferensialitetens natur. (Ibid., 48.) Trøst og motgift finner han riktignok i eksperimentering med tørka bikkjeskrotter, bikkjelort og kaustisk soda. I løpet av de første kapitlene har vi flere ganger rettet oppmerksomheten mot såkalte ubetydelige språk i *Myrbråtenfortellingene* som skiller seg fra normalspråket. Vi har for eksempel sett at foreldrene til Tomas i *Grøftetildragelsesmysteriet* taler gjennom *miming* av naturen, og at "dem innpå østsida av fjorden" i *Elvestengfolket* begjærer brannen fordi den forandrer tankegangen deres. Materien gir motstand til den vanlige tankestrukturen og en opplevelse av framtidens åpenhet. Om litt skal vi se hvordan lyd, ikke bare naturens disharmoniske sus, men også støy og teknologisk musikk, på lignende vis utgjør materiell motstand mot diskursive skiller og språklige bestemmelser.

¹⁵ Kroppens vår – er den i det hele tatt nødvendig i forståelsen vår av verden? Om kroppen og den språklige utviklingen sier Thure Erik Lund i *Språk og natur*: "lik en parasittisk bakteriekoloni, så blir vi før vi vet ordet av det noe helt annet, en eller annen slags android, en flerindividuell språklig instans, som livnærer seg av ubevegelige menneskekropper, slik at vi dermed ikke har bruk for disse kroppene, som vi alt nå er misfornøyde med, og som lar oss 'dø'". (Lund, 2005, 33.)

I dette kapitlet vil jeg altså se nærmere på det språklige språket i tetralogien og videre på hvordan dette språkets materie kan settes i forbindelse med Tomas' sorg og lidelse. Hvorfor lider Tomas, og hvilke former for motgift er tilgjengelig? Åndelig erfaring er en erfaringsform som tar innover seg den positive vitenskapens reduksjon av erfaringslivet og ikke primært er strukturert av de språklige dikotomiene. Kunstuttrykket kan utløse åndelig erfaring fordi det forholder seg til naturen og omgivelsene på en annen måte enn positivismen. Lyder, både i naturen og i den kunsten der naturen utgjør et ideal, kan vise frem et erfaringsmessig og språklig tap og dermed fungere som motgift mot selvreferensialitet og "instrumentell" og "dagsaktuell" samtaleform. Selv technomusikk, på tross av å være teknikk, kan være en inngangsport til litteraturen og gi opphav til nye historier om verden, både om det som har vært, det som er og det som skal komme.

Det språklige og åndelig erfaring

Ifølge Adorno muliggjør språket åndelig erfaring i den grad det kan utsi det uutsigelige. Roger Foster understreker hvordan åndelig erfaring skiller seg fra vanlig begrepslig erkjennelse og erfaring gjennom at objektet ikke blir underlagt begrepet. (Foster, 2007, 3.) Slik erfaring ligger dermed nærmere epifanien eller åpenbaringen.¹⁶

Ved å stå i en spesiell forbindelse med naturen, gjennom en nærhet til materien, kan stor kunst lede til åndelig erfaring. Snarere enn å underlegge seg begrepene, står den i et mimetisk forhold til det såkalt naturskjønne. En *mimetisk* gjengivelse kjennetegnes som vi husker av et fravær av den subjektive intensjonens rasjonalitet. Mens det konsistente subjektet kan sies å være en av rasjonalitetens mange tentakler, kan et subjekt i møte med materielle tildragelser, åpne seg for en annen form for fornuft. Når kunsten uttrykker noe sant, er det ikke først og fremst ved å være rasjonelt og semantisk formidlende, det vil si sann i positiv og rasjonell forstand, slik en idealistisk skapelsesberetning er det. Kunstverkene er nemlig ikke bare fikserte, men også bevegelige. (Linneberg, 1999, 111.) De mimer omgivelsene, og tar ikke først og fremst hensyn til en subjektiv intensjon forankret i en allerede etablert tankestruktur. Den

¹⁶ Som Gumbrecht er inne på, er kanskje "erfaring" et *for* ladet begrep til å bruke i denne sammenhengen. De fleste filosofiske tradisjoner forbinder erfaring med tolkning og det å tilskrive noe mening. (Gumbrecht, 2004, 100.)

estetiske rasjonaliteten er en mer romslig form for rasjonalitet uten forhåndsetablert struktur og med potensial til åndelig erfaring. Både estetisk rasjonalitet og åndelig erfaring springer ut av en spesiell type opplevelse der omgivelsene ikke allerede er rensset for ikke-identisk innhold.

Som ung opplever Tomas at språket hans forandrer seg. Språket hans, og dermed personligheten hans, fødes på ny.¹⁷ Språket *blir* den hendelsen denne forandringen *er*. Forandringen blir beskrevet som mimetisk, ikke som bilde, men som uttrykk eller avtrykk i Tomas' talemål. Den nye Tomas, hva han er blitt, eller er i ferd med å bli, formidles ikke først og fremst semantisk. Vi hører gjenlyden av Adornos definisjon av kunsten eller det estetiske uttrykket: "Kunstens uttrykk er motparten til det å trykke noe ut."¹⁸ (Adorno, 1998, 200.) Ifølge Adorno dreier kunst seg om en uttrykksform som taler på egne premisser. Uttrykket "taler selv" snarere enn å etterligne ved hjelp av allerede bestemte formularer. I det adornittiske kunstuttrykket inngår dermed meningen som en del av uttrykket på en helt annen måte enn i positivt og kommunikativt språk. Uttrykket og det som uttrykket refererer til, er ikke adskilt og logisk forbundet, men uttrykket er derimot det samme som det refererer til ved at det etterligner referansen i kraft av sin form. Det utgjør et basketak eller en ikke-identisk handling, slik vi så i forrige kapittel om *mimesis*. Som i arbeidet til Ludvig i *Uranophilia* og til forfatteren i *Compromateria* spiller materien en hovedrolle i skapelsen av språklig mening når den blir satt i ulike nye konfigurasjoner.

I første kapittel omtalte vi det naturlige språket i *Myrbråtenfortellingene* som skiller seg skarpt fra det naturvitenskapelige språket. Dette språket finnes for eksempel i "luftdraget", og det inngår som bevegelse i den fysiske og materielle forandringen unge Tomas gjennomgår i dette sitatet: "selve den personlige forandringen kunne gjenfinnes direkte i hvordan talemålet mitt forandret seg. Talemålsforandringen framsto ikke som et bilde, men tvert imot som selve hendelsen: 'å bli forandret som menneske'". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 55.) Forandringen Tomas gjennomgår, kan sies å bli reflektert i selve språket, ikke bare i språket i snever forstand, men i den språklig-ekspressive hendelsen, selve den mimetiske konstellasjonen: å bli forandret som

¹⁷ Dette er for øvrig interessant med tanke på at subjektet til Tomas overskrider én identitet når han i romanene også heter Thomas. Ved en anledning heter han til og med Tormod.

¹⁸ Rett før heter det: "Gjennom uttrykket sperrer kunsten av for det å stå for noe annet, og som slynger seg så begjærlig om den; i stedet taler den an sich: det er kunstens mimetiske fullending." (Adorno, 1998, 200.)

menneske. Tomas er altså et språkvirkende subjekt der noe mer inngår i språkvirket enn det rent språklige. Det språklige blir transcendent. Dette bringer oss tilbake til den enfødte og den tvefødte som ble beskrevet i forrige kapittel. For den tvefødte utgjør livet, i motsetning til for den enfødte, en serie rystelser. Den tvefødte kan av den grunn sies å forsømme "realiteten" ved at jeget transcenderer sine rammer. Det er snakk om forskjellige former for subjektiv verdensskapelse: én der verden allerede er skapt og som er virkelig med referanse til en utenforliggende standard, og én der den skapes for eksempel gjennom en manns innlevende kjæling med granbar. Omgangen med granbaret gir materien liv slik at den kan gi fra seg sin partikulære lyd, sitt sus – en assosiasjonsrest. I omgangen med materien skapes det altså en form for rom som ikke allerede er åpnet opp, som ikke allerede finnes som mening i språket, men som har i seg noe mer som ikke kan ekspliseres. Det skapes et språkligt språk, en type skrift som gjennom å ta høyde for ekspressiviteten, gjennom å være idiosynkratisk, uintendert og åndelig, muliggjør en spesiell form for erfaring. (Adorno, 1998, 143.) Gjennom de partikulære tildragelsenes overskridelse av realiteten berikes erfaringen.

Språket i *Myrbråtenfortellingene* er altså språkligt i kraft av sin ekspressivitet. Adorno nevner flere kunstnere som også benytter seg av det han kaller det språklige språket og viser frem mening på en helt spesiell måte, deriblant Kafka. Kafka, sier han, gikk til verks med det talte, menende språks betydninger, som var de musikkens egne: brutte parabler; dette i rak motsetning til 'musikalske' diktere, hvis musikkfremmede språk bare imiterer musikalske virkninger. (Adorno, 2003, 10.) Det er altså snakk om noe lydlig som ikke bare er en effekt av allerede velkjente formularer, og som snarere inngår i en ny og ukjent konstellasjon av form og innhold. Den tvefødtes oppfatning av verden kan, som jeg har vært inne på, sammenlignes med det adornittiske kunstverket i kraft av ikke å være en fiksert sannhet. Et kunstverk går aldri opp i meningen, for det har i seg en overskridende bevegelse – det er en konstellasjon – som på en og samme tid er meningsoppbyggende og meningsunderminerende. (Ibid., 185.) I kraft av sin bruddkarakter og sin bevegelse minner verket oss om at en direkte gjengivelse av virkeligheten, en representasjon, faktisk er umulig. Spenningen i verket mellom den ekspressive og den rasjonelle polen sørger for innsikten om at noe alltid nødvendigvis følges av sin motsetning, for "ekstremene berører hverandre" som det heter både hos Benjamin og hos Adorno. (Ibid., 187.) En tilsvarende spenning er fraværende i det kommunikative språkets ideal.

Ifølge Foster kan man hos Marcel Proust lese om representasjonens umulighet og fremmedgjøringen fra erfaringen. Foster beskriver hvordan fortelleren i *På Sporet av den tapte tid* gjennom oppmerksomhet overfor detaljer og det minutiøse, viser frem erfaringen av tap som følger gapet som har oppstått mellom erfaring og språk. (Foster, 2007, 15.) Dette gjør at vi blir klare ikke bare over distansen mellom erfaring og språk og språkets utilstrekkelighet, men også over hvordan det partikulære kan overvinne denne distansen gjennom å vise frem lidelse. Ifølge Foster er formidlingen av tapserfaringen et mål for den negative dialektikken. (Ibid.)

I kunstuttrykket til blant andre Kafka og Proust finnes det en implisitt kritikk av den formen for rasjonalitet som ligger til grunn for det nye verdensbildet som *Myrbråtenfortellingene* forteller oss er blottet for betydning. Det er imidlertid viktig å understreke igjen at slike kunstuttrykk ikke dermed trekker seg tilbake fra rasjonaliteten. (Jarvis, 2002, 103.) Språklike kunstuttrykk er nemlig også til dels rasjonelle. Det alternative og språklike språket slekter i sin ekspressivitet på musikken samtidig som det også er rasjonelt.

Det språklike utgjør altså et særegent "tonalt" språk som verken baserer seg på rasjonelle begreper eller kan oversettes til begreper. Vi reflekterer dessuten ikke over det språklike på samme måte som vi reflekterer over det logisk-kausale språket, for vi prøver ikke først og fremst å identifisere intensjonen. Det er noe annet vi "lytter" eller "føler" etter. Det er noe som er av en annen natur, og som vi må gjenskape eller aktivt reflektere inn i oss selv, som i Tomas' møte med granbaret og dets "krasling". Granbarets resonans utgjør et potensial til å erfare gapet mellom språk og verden. Som et negativt uttrykk, beslektet med støy musikken, kan det også overvinne den skarpe distinksjonen eller dualismen mellom språk og natur, jeget og verden. Her er det snakk om et tingenes språk som ikke kan fattes gjennom aktiv intensjonell søken etter mening eller holdes fast ved hjelp av en tingliggjørende kraft. Det språklike, som slekter på det musikalske uttrykket, er en del av en annen form for fornuft som forbinder språk og erfaring, det ikke-forenbare og utgjør en implisitt kritikk av rådende språkformer.

Musikkens form, lidelse og støyende natur

Musikken, sier Adorno i essayet "Fragment om musikk og språk", taler til oss, og kan ses som et språk (Adorno, 2003, 7), men da som et språk som ikke kan gjengis i ord, syntaks

og grammatikk. Musikk kan altså forstås som et språklignende uttrykk som i sin form ofte er nært knyttet til materien. Denne forståelsen av musikk synes også å komme frem i *Compromateria* når forfatteren rystes "til å grunne over hvordan lydstoffet i den kaskadiske technomusikken var sammensatt. Dette blei nå plutselig inngangsportalen til litteraturen, eller, det overtok for den". (*Compromateria*, 65.) Som en materiell bevegelse kan musikken gi oss en interessant inngangsport for å forstå språk og litterære uttrykk.

Musikkens særegne tonespråk står i motsetning til positivt og effektivt språk, og kan ikke kort og godt oversettes til et menneskelig språk der ting allerede *er* på bestemte måter. Det et slikt tonespråk "handler" om, kan ikke reduseres til tenkning basert på begreper og minner dermed mer om det åndsmenneskespråket vi blir gjort oppmerksomme på i begynnelsen av *Grøftetildragelsesmysteriet*. Et annet kjennetegn er at det er intensjonsløst eller hinsides subjektive intensjoner og uttrykker mening på en ganske annen måte enn verbalspråket. Musikkens språk er dermed ikke-menneskelig og når det taler til oss, må vi, for å forstå det, være radikalt passive. Vi må rett og slett være mottagelige for et intensjonsløst språk (Hammer, 2002, 104) og la oss gjennomrisle.

I forrige kapittel, i forbindelse med *etterligning*, omtalte jeg Tomas' beskrivelse av foreldrenes kommunikasjon. Ifølge Tomas stammer de helt spesielle ytringene om naturen ikke så mye fra foreldrene som utsa dem, som fra naturen selv. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 139f.) Utsagnene, virker det som, er ikke intenderte fra foreldrenes side, men har i seg naturens helt egen intensjon, den levende oscillerende naturbevegelsen som ble nevnt tidligere. Slik jeg ser det, er den typen natur som vi møter blant annet gjennom utsagnene til foreldrene, en annen form for natur enn den vi først og fremst ser på som skjønn og harmonisk. Om vi skal tenke oss naturen som en åpning mot andre måter å tenke på, mot andre værensformer, må også naturen fristilles fra den logikken som kaster sitt nett over fenomenene. Snarere enn å opprettholde gapet mellom språk og verden, kan naturen som ideal for sann formidling bidra til å opprette en dynamisk forbindelse mellom subjekt og objekt.

Adorno snakker ofte om et språk som mangler den instrumentelle fornuftens mål/middel-logikk. Han snakker også om et musikklikt språk. Det musikklike språket, sier han, utgjør et spill som minner om det man finner i den arkaiske naturen, det vil si naturen før den ble identifisert av opplysningstidens ånd. Språket er med andre ord ikke-identisk og *mimer* eller etterligner det som er gått tapt for mennesket i naturen,

samtidig som det unngår å fremsette mening gjennom direkte å vise til noe som er. Stikk i strid med den rasjonaliteten vi anser som grunnlag for vår tenkning, er "det som blir utsagt", om det i det hele tatt gir mening å bruke et slikt uttrykk her, utydelig eller mumlende, kanskje til og med helt stumt, for dermed å peke utover rasjonell tenkning og kommunikasjon, hvilket bringer tankene til støymusikk, Kafkas musikalske litteratur og Eichendorffs uttrykk om verden som begynner å synge. Akkurat hva som blir sagt ved slike tilfeller når mening transcenderes, er umulig å begrepsfeste, men vi erfarer den formale bevegelsen, og blir dermed brakt til en annen innsikt, til et annet sted. Noe utydelig og mystisk tildrar seg.

Tomas' lidelse gjennom romansyklusen ser ofte ut til å bunne i kommunikasjons-svikt og i at han er fremmed for omgivelsene. Allerede som liten gutt forsøker Tomas å flykte fra skolen, samfunnsinstitusjonen som forsøker å innstille i ham normer og regler for ordinær kommunikasjon. Granskogen blir redningen for Tomas som barn. Også senere utgjør naturen og kunsten en reddende kraft. Avslutningsvis i dette kapitlet skal vi se Tomas motvirke språkformforeteelsene til språket på tomgang gjennom å utsi åndsmenneskelyder. (Ibid., 35.)

Skjønnlitteraturen kan, på tross av sin begrepslighet, dele musikkens ideal om å uttrykke partikularitet, ikke-identitet og subjektiv lidelse, et ideal som kan realiseres gjennom å negere idealismens abstrakte natur som reflekteres i det diskursive språket. Det vi støter på i *Myrbråtenfortellingene*, for eksempel i form av sammensatte ord som "granbarkrasling", er uttrykk som jeg mener negerer idealismens identiske uttrykk og minner oss om Kafkas og Prousts følsomme litteratur. Språket minner om musikken ved å være en konfiguratív og motsetningsfull prosess. Om de sammensatte ordene sier Tomas i *Grøftetildragelsesmysteriet*: "og dermed, hver gang disse lysegrå, museørehårsvibrerende ordene peip over mine lepper, desto sterkere ble lengselen, så førte det til at jeg måtte la den sterke uklare lengselen få vidde, rom, utsyn, kraft". (Ibid., 122f.) Akkurat som i musikken meddeles ikke noe språklig, men ordene bærer likevel et innhold som kan blottlegge språkets og tenkningens begrensninger. Kanskje er det nettopp i kraft av språkligheten at den uklare lengselen får vidde, rom, utsyn og kraft.

I det første kapitlet viste jeg til hvordan smerten eller lidelsen ligger i støymusikkens form. Smerteinnholdet blir altså ikke utsagt, men befinner seg i selve formen. Det appellerer til sansene og *viser* oss den diskursive språklighetens

begrensning uten å utsi den. Den materielle støyen kommer på denne måten nærmere, og kan tilfredsstille en lengsel etter noe mer genuint. Smiths artikkel om støymusikk, som vi snakket om i første kapittel, understreker at det er elementer av intensjon selv i Schönbergs atonale musikk, dette til tross for at normalspråkets kommunikative dimensjon er nær sagt fraværende.

Gumbrecht hevder at det er umulig kun ut fra det semiotiske tegnbegrepet å gi en tilstrekkelig redegjørelse for en estetisk erfaring som inkluderer en nærværssdimensjon i tillegg til en meningsdimensjon. En tilfredsstillende redegjørelse, sier Gumbrecht, må ta utgangspunkt i et mer dynamisk ikke-semiotisk tegnbegrep. (Gumbrecht, 2004, 110.) Denne problematikken må nødvendigvis berøres når det er snakk om et språk som nærmer seg musikken. Hva er for eksempel igjen av støyen om man leser den på basis av tegn? Grunnen til at støymusikken kan uttrykke lidelse, er nettopp mangelen på troskap til semiotisk struktur, at den verken lar seg fange eller strukturere i semiotiske kategorier.

Interessant for lesningen vår av *Myrbråtenfortellingene* er at språket, i likhet med musikken, kan bevege seg nær den ekspressive polen, men likevel bære i seg mening, men da en annen form for mening. I møte med ekspressive momenter som støy, sus og brus må hele sanseapparatet, også ørene, bidra. Når språket har i seg en slik kompleks bevegelse mot det ekspressive, skiller dets ideal seg fra det vanlige diskursive språkets. I tråd med opplysningsidealet er normalspråket opptatt av klarhet, tydelighet, enhet og harmoni. Tomas ser ut til å ha et annet ideal. Han flykter gang på gang til skogen, og begjærer en verden som nærmer seg naturens konfigurasjon. Det ekspressive momentet gjør at denne verden ligger mer eller mindre utenfor språket vårt i den grad dets grenser er definert av rasjonalismen. Tomas' bevegelser tildrar seg på negative steder i diverse "utkantstrøk" som nede ved elva og på sagbrukstomta. Erfaringen av slike verdener er ingen empiristisk erfaring, men snarere en form for åndelig erfaring logisk forut for subjekt/objekt-distinksjonen.

Som en foreløpig oppsummering kan vi si at det er nærliggende å tenke at opplevelsene i skogen, der språket gjennomrisler Tomas, og bruken av nyord ligger nærmere en språklig språklighet med affinitet til musikken enn en språklighet med ideal i positivismen. Forfatteren i *Compromateria* hevdet jo også, som vi husker, at technomusikken kan utgjøre en inngangsportale til litteraturen, noe som gir oss en

pekepinn om at form har forrang fremfor innhold. I åpningen av tetralogien blir det sagt: "Som åndsmenneske forvandles du til en hjemløs sjel." Kanskje er det en sammenheng mellom gjennomrislingen og Tomas' beskrivelse av åndsmennesket som en sjel uten fast bosted? Gjennom negering av det som er på plass, det som er konsistent og enhetlig, skaper han en frihet til å bedrive åndsmennesketanker. Også kunsten, med sitt ideal i det naturskjønne, kan transcendere mening og dermed formidle noe som går utover diskursivt språk. Det som kommer til syne, er ikke noe man skal forstå. Åpenbaringer og negative tildragelser settes fremfor kunnskap.

Den oscillerende naturbevegelsen: det språklige språkets ideal

Det estetiske uttrykket som konfigurasjon kan vise frem gapet mellom representasjonen av naturen og selve naturen. Dette gjøres gjennom å avdekke en form for kommunikasjon som dysser ned støy eller glatter over ujevnheter i en fredløs natur som allikevel kan romme frihet. Adornos blikk på språklig etterligning kan bidra til å uttrykke en type lidelse uten samtidig å gjøre denne formen for lidelse sosial, det vil si tilpasset diskursive regler og tilgjengelig for kommunikasjonen for øvrig.

Fra første kapittel husker vi at det er vanskelig, om ikke umulig, å gjengi elvas bevegelse fordi dens væren eller natur er en paradoksal bevegelse som er både konstruktiv og destruktiv. Elvebevegelsen er ikke entydig og konsistent, og elvas form sprenger hele tiden sine rammer. Konstitusjonen eller konfigurasjonen til elva, ikke bare dens partikulære deler, men også forholdet dem imellom, er vanskelig eller umulig å gjengi i vår kommunikasjonspraksis. Elva er en pågående prosess eller produksjon, ikke et statisk bilde. Men elva *er* noe selv om dens konstitusjon er bevegelig og paradoksal, selv om den ikke bare er konstruerende, men også destruerende. Som naturbilde fremviser den avstand til mening, enhet og positivitet, det konsistente språkets kjennetegn, og kan åpne blikket vårt for partikulære tildragelser og hjelpe oss til å tenke utover normert sakprosaspråk. Elva mister sin potens dersom vi glatter over dens destruktive kraft, en kraft som faktisk er kilden til dens særegne liv og sanne vesen. Elvas mangfold av strømmer gir den dens identitet som "støyende" og som en del av det som i *Myrbråtenfortellingene* blir omtalt som "skogens dype ubegripelighet". Mysteriene må imidlertid ikke fratas sin mysteriekarakter. Før jeg går nærmere inn på språklige trekk i tetralogien, og hvordan litteraturen på en sannferdig måte kan formidle naturens

paradoksale bevegelse, vil jeg se litt mer på hva Adorno sier om forbindelsen mellom musikk, språk og natur og hvordan partikulært språk kan uttrykke lidelse.

I forrige kapittel så vi hvordan Tomas med en ganske spesiell stemme påsmører alle gjenstandene inne på kjøkkenet, ikke ord, men noe som ligner, ord som er stilt sammen med noe annet og danner et sært lyduttrykk. Han påsmører gjenstandene "diverse komplekse ordsammenstillingsord i en slags stille, pustende lyd". Dette minner oss om "granbarkraslinga" til Tomas i granbarkjælingen når han tenker på Helene. Ord som "granbarkraslinga" kan, som nyord og som ordsammensetning – som konfigurasjon – sies å være språklike. I kraft av sine ekspressive momenter kan disse ordene eller "ordene" også sies å nærme seg musikken. For man smaker umiddelbart på det konfigurative uttrykket eller så og si sanser det før man skjønner hva det betyr. Dermed inngår de ikke utelukkende i en rasjonell opplevelse. De innbyr heller ikke først og fremst til en søken etter noen egentlig og eneste betydning eller intensjon. Noe fremmed eller noe ennå ukjent når deg samtidig med det rasjonelle innholdet. Dette innholdet stanger mot det sanselige momentet, og i og med bruddet på mening kan man noe forenklet si at form og innhold til sammen blir *Gehalt*, og ikke lenger bare er form og innhold som to adskilte entiteter. Vi overværer produksjonen av nærvær.

Ikke bare neologismene, men også stumheten til Tomas kan med støtte fra Adorno anses som musikklik: "Vil man innenfor de menende språk finne en akt som kunne sammenlignes med den musikalske, ville det snarere være avskrivningen av en tekst enn den signifikative oppfatningen av den." (Adorno, 2003, 11.) Det negative uttrykket, det som ikke er, ligger altså nær musikken. Forbindelsen med Tomas' lidelsesfulle stumhet er klar. Tomas' "lidelsesfølelse for verden" inngår i hans helt spesielle måter å uttrykke seg på. Aller mest ekstremt og virksomt er dette uttrykket kanskje når det slettes ikke er noen ting, når Tomas er helt musestille. Men som vi nå skal se, kan også musikken tale til oss som et språk og det på en måte som gjør det til en form for kommunikasjon som kan vise noe mer enn diskursiviteten og det enhetlige språket. Sorgen til Tomas ekspliseres ikke diskursivt, men viser seg for leseren gjennom en bevegelse, en konstellasjon, mellom form og innhold.

Schönbergs tolvtonemusikk, sier Adorno, åpner seg for det heterogene og for menneskets uforsonte lidelse. Denne musikken utgjør en type smerte som overskrider det "sivilisasjonsmessige ordensprinsipp".¹⁹ Verket "låner et genuint uttrykk for den menneskelige lidelse" fra verden utenfor. (Hammer, 2002, 104.) Det er så å si et lidelsens fingeravtrykk. Til tross for at musikken bryter med logiske konvensjoner, taler den til oss på en slik måte at dens lyder kan ses på som et språk. Den taler ikke på samme måte som det parafraserbare kommunikative språket. Musikken mangler, som vi har sett, normalspråkets ord, syntaks og grammatikk, og er altså kjennetegnet av en annen type bevegelse. Skal vi tro Smith, som jeg refererte til i første kapittel, er lidelsesuttrykket virksomt i enda større grad i den japanske støymusikken der det er merkbart at lyden eller støyen yter vold mot praksisen den er en del av. Lydene synes å kreve å slippe fri fra strukturen, og deres logikk blir vanskelig å spore. Den subjektive intensjonen som utgjør et grunnlag for kommunikative meddelelser, er nærmest helt borte i den japanske støymusikken, hvis form ligner elvas, den ikke-identiske naturens uttrykk.

Musikkens form for representasjon, vel å merke når musikken ikke bare etterligner musikalsk form, noe støymusikk kanskje eksemplifiserer bedre enn den atonale musikken som Adorno var så opptatt av, fungerer som et ideal for det indirekte og språklige språket i og med dets bevegelse som minner om den naturskjønne naturbevegelsen.

Lyden som sover i alle ting

Slik det fremgår av sitatet som innleder kapitlet, er Tomas på leting etter en måte å komme seg unna på. Å stå helt rolig er tydeligvis et godt alternativ, fordi dette "vekker en inderlig miks av sløvhets og nervøsitet hos de overordnede". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 30.) Inaktivitet er å foretrekke fremfor aktivitet og meningsløshet fremfor mening. Vi husker også Adornos kommentar over, om at avskrivningen av tekst minner oss om det musikalske uttrykket. Akkurat hva Tomas prøver å komme seg unna, kan fremstå som et mysterium ved første gjennomlesning av tetralogien, men etter et par gjennomlesninger begynner man å få en anelse om at det kan være språket selv han prøver å flykte fra.

¹⁹ Dette begrepet er hentet fra Adornos *Den nye musikkens filosofi*.

Spørsmålet blir hvordan man skal tro og hvordan man skal fortelle noe uten å gi næring til det positive språkmaskineriet. Tomas sier følgende om å tro på seg selv: "å tro på seg selv er en trosperversjon, for å såkalt tro på seg selv er snarere det motsatte av å tro, å tro på seg selv er en indirekte selvutslettelse, i og med at troen er gitt som en evne mennesket har fått til å kunne erkjenne det som ikke finnes, men det som er mulig i det umulige". (Ibid., 25.) Sitatet avtegner behovet for en annen språklighet og en avstandstagen fra det vi gjerne kaller mening. Dette er et tema som går igjen i tetralogien: muligheten for et språk distansert fra mening som samtidig er et språk man ikke er fremmedgjort fra. Et slikt språk vil være knyttet til en estetisk rasjonalitet og en estetisk form for erkjennelse.

Det er allerede sagt en del om språkets og det språkliges forbindelse med musikk. Nå vil jeg si litt mer om det støyende språket Tomas støter på i naturen og dets avstand til mening. Ifølge NicholSEN ligger *Rauschen*, det vil si ukontrollert artikulering av språket, nærmere støy enn harmonisk lyd. (NicholSEN, 1999, 64.) *Rauschen*, som er det sentrale begrepet i neste kapittel, ligner altså mer på naturens sus og brus enn tonespråklig musikk. Dette språklige språket har allikevel et nærere slektskap til musikken enn vanlig kommunikasjon har. I sitt oppgjør med mening deler det nemlig musikkens materielle styrke.

Kunstens bevegelse, bort fra det allmenne i retning av det ubegripelige for språket, er merkbar, ikke i Tomas' eksplisitte språk, men snarere i mumlingen hans, et nestenspråk og en målform som er vanskelig å beskrive og tilskrive positiv mening, verdi eller nytte. I en slik språklig bevegelse, vil Adorno si, ligner kunsten sitt ideal, det naturskjønne, ved at den mimer dets vekselvirkning mellom natur og historie, uttrykk og språk. Kunsten er en språklignende gest, men skiller seg fra språket på grunn av fraværet av rasjonell subjektiv intensjon. Kunstens språk er først og fremst tro mot verkets *egen* identitet, ikke mot noen positiv identitet eller sannhetspretensjon som følger det kommunikative språket og har et eksternt ideal. Det sagte ligger i verkets egen konfigurasjon, ulike verkselementers forhold til hverandre og verkets eget liv. I *Myrbråtenfortellingene* er det ikke noe ytre som alene bestemmer uttrykkets innhold. Snarere enn å være konsekvens av en sannhetsintensjon er kunstens sannhet kjennetegnet av sin øyeblikkskarakter, av å oppstå i øyeblikket og å inneha en umiddelbar kvalitet, et resultat av dynamikken mellom delene.

Det er kunstens uttrykksside som medfører transcendens eller overskridelse og som gjør at verket bare kan åpenbare seg før det trekker seg tilbake. Det er her kunsten går utover og sier noe "mer" enn representasjonell kommunikasjon der begrepet pretenderer å være tingens perfekte form. Her er det, som jeg var inne på tidligere, tydelige likhetstrekk mellom det adornittiske natursynet og det adornittiske kunstsynet. Dette noe "mer" som både tilhører kunsten og naturen, blir også beskrevet når Tomas som skoggangsmann sier: "Hvis skoggangsmannstilstanden da hadde vist seg å være enkel og forståelig, ville jeg ikke lære noe, og renselsen ville være meningsløs. Ved først å identifisere meg med skogens dype ubegripelighet kunne jeg dermed skape det nye liv." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 241.) Tomas kan altså skape det nye liv først ved å identifisere seg med det gåtefulle og mystiske, det som vi ikke allerede vet hva er og som det ikke finnes noen logisk forklaring på. Erfaringen av det naturskjønne, sier Adorno, "viser hvor tett dette er knyttet sammen med det kunstskjønne. Den angår naturen bare slik den viser seg, aldri som stoff for arbeidet og livets reproduksjon, og da slett ikke som substrat for vitenskapen". (Adorno, 1998, 121f.)

Det er i skogen Tomas oppdager en ny estetisk skapelsesberetning som er blottet for mening og skiller seg fra de man kan tro på. Verken kunsten eller naturen utgjør noe middel som kan inngå i en mål/middel-kalkulasjon. Forskjellen mellom naturerfaringen og kunsterfaringen er i det hele tatt ikke så betydelig, for kunsten vil holde det naturen lover. (Ibid., 122.) Dette kommer vi tilbake til. Igjen må det understrekes at det må skilles mellom natur og "natur", altså mellom begrepsfestet natur og natur som transcenderer seg selv. Selvtranscenderende teknikk er ifølge *Myrbråtenfortellingene* mer "natur" enn den begrepsfestede naturen.²⁰

På de neste sidene vil jeg ta for meg kortere utdrag fra *Myrbråtenfortellingene* der kunstens og uttrykkets overskridende karakter og den utviskingen av subjektiv intensjon og empirisk og subjektivert verden som Tomas som åndsmennesket lengter etter, kommer særlig godt frem. Kunsten, sier Adorno, "vil med menneskelige midler

²⁰ Naturen, sier Lund, "er en lunefull faen, som narrer, bedrar, kler på seg nye drakter, og hele tiden gir seg ut for å være noe annet. Naturen er en falsk verden, teatral, utelukkende artifiisiell, og kunstferdig. Det eneste sanne er sot og støv, og intethet [...]" (Lund, 2005, 5.)

realisere det ikke-menneskeliges tale.” Og: ”Hvis naturens språk er stumt, så forsøker kunsten å få det stumme til å tale [...]” (Ibid., 142.)

Det finnes språk og ”språk”, akkurat som det finnes sannhet og ”sannhet”, og, hvilket blir klart i *Myrbråtenfortellingene*, åndsmenneske og ”åndsmenneske” og natur og ”natur”. Bevegelsen og den selvstendige verksintensjonen utgjør ordenes *Gehalt*. Positive utsagn eller ”storforlangende tro” på en forbruksaktig måte (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 20f) mangler derimot *Gehalt* og taler ikke selv. De er bare tomme og intetsigende beholdere for en intensjon. Når vi skiller mellom språk og ”språk”, skiller vi mellom to ulike *bevegelser* eller forhold mellom form og innhold. Mens det ene begrepet er mer statisk og ligger nærmere en diskursiv pol, er det andre begrepet mer dynamisk og ligger nærmere en ekspressiv pol. Her trer vi igjen inn i problematikken fra kapittel 1 og 2: rundt hvordan språklig mening viser seg på en spesiell måte i *Myrbråtenfortellingene*. Dette kapitlet skiller seg imidlertid fra de to foregående ved at det går nærmere inn på språkets ekspressive side, det som har med kunstuttrykket og egendynamikken å gjøre, både det som faktisk nærmer seg ekspressiviteten og diskursiviteten om ekspressiviteten. *Myrbråtenfortellingene* rommer begge deler.

Historien ”I Ankara” fra romanen *Elvestengfolket* viser hvordan ubegripelige lyder som ellers ligger skjult kommer til syne, og hvordan disse lydene og uttrykkene virker på språket. Vi ser tegn til språkets allegoriske underside, noe vi skal se litt nærmere på i neste kapittel. Tomas sitter innerst i en kafé i Ankara og leser Thoreaus *Livet i skogene* når strømmen plutselig går, noe som fører til en merkbar og uventet forandring inne i kafeen, for strømrubdet hadde faktisk:

åpenbart en slags uventet frihet, og de lot som om de ikke lenger var uløselig bundet til elektrisiteten som binder byen og deres verden i sitt spente grep, som om de visste at når elektrisiteten blokkeres så kan det oppstå en farlig frihet, som om de liksom måtte leke seg over ’det’, for ’det’ lå i været, at denne friheten kunne skape en slik fortrengt, sky stemning, med ran, voldtekter og mord, ikke ulik den uhyggestemningen en turgjengers inntreden i en fredelig skog skaper for små dyr, skogmus, røyskatt, spurver, som lever der [...] (*Elvestengfolket*, 101.)

Det ser altså ut til at det kan oppstå en frihet med fraværet av strøm, som forårsaker det fremmedes inntreden. I fortsettelsen av historien kan man lese at:

slik tanken på et fremmed menneske kan fremmane både frykt og hat hos en flyktende drømmer i det samme skogsholt, for slik blei biltrafikken skarpere og mer markant i strømrubdet, lyden av bilene virket brått som et fremmedelement blant byens øvrige lyder, lyder som nå i elektrisitetens fravær snart ville begynne å tyte fram, gamle treverkaktige, halvt glemte barnslige lyder, kanskje mest fordi strømrubdet

ofte skjer under store regnskyll (med torden?) ledsaget av kraftig vind, slik at regnvannet får lyden av biltrafikken til å virke nesten desperat [...] (Ibid.)

Strømmen som holder det vante "maskineriet" i gang, forsvinner, men noe blir samtidig vekket til live. For eksempel blir lyden av trafikken tydeligere. Den tildrar seg på en ny måte som blir beskrevet som nærmest aggressiv. I elektrisitetens fravær dukker også fremmede lyder opp: "gamle treverkaktige, halvt glemte barnslige lyder". En rekke nye lyder, ukjent i ordforrådet vårt, dukker opp når strømmen går, og det oppstår noe i den negative lydens møte med verden. Det som åpenbarer seg med strømbuddet, kan ikke defineres og bestemmes på forhånd. Fremtredelsen konstitueres så å si av alle kontekstens momenter. Bortfallet av strømmen kan sammenlignes med en hindring eller et steng i elveløpet, som gir et nytt og ukjent uttrykk. Strømbuddet minner om kunstuttrykkets språklignende gest. Når buddet blir uttrykt, deler det nemlig kunstuttrykkets fravær av rasjonell subjektiv intensjon og språklig logisk sammenheng.

Utdraget om strømbudd fra *Elvestengfolket* bringer tankene til Adornos lesning av Eichendorff, nærmere bestemt til lesningen av strofen som innledet dette kapitlet: at det i alle ting hviler en drømmende sang som kan gi lyd bare man treffer et trylleord. (Plass, 2007, 62f.) I linjene til Eichendorff finnes en lengten etter "noe", etter et språk som ikke er tingliggjort eller allerede underlagt begrepet. Motgiften mot selve språket, en ikke-intensjonell lyd innvevd i språket, kan introdusere en ny form for kommunikasjon. Tingenes materielle egenskaper ligger latent i dem, og det dreier seg ikke da om egenskaper som er subjektivt intenderte eller en del av "byen sitt spente grep", slik det lyder i "I Ankara". Det materielle ordet blir betydningsbærende gjennom at den jevne "strømmen" av lyd og språk, "den internasjonale uttrykksverdenen", brytes opp "som om språket vendte tilbake til fysiologien og dermed uttrykte lengsel etter igjen å bli ren naturform", etter å bli partikulær. Det er som om språket blir hellig. Det får en åndelighet og et nyvunnet nærvær. Slik fortsetter "I Ankara":

Der var en tale der betydningen berodde på visse universelle lover som hadde nedfelt seg i en slags internasjonal uttrykksverden, med fraser som ble formidlet med fakter og geberder i både ansikt og kropp, som om språket vendte tilbake til fysiologien og dermed uttrykte lengsel etter igjen å bli ren naturform. Ordene de brukte, både gjennom munnen og kroppen ble ved strømbuddet hellige, som om vår daglige tale ellers går på strøm, så var de nå forsiktige, kanskje de ventet på strømmen som skulle vende tilbake og lokke fram deres daglige høylyse snatring, eller kanskje de forsøker å holde seg inne med de nye makthaverne. I hvert fall med sin smånageraktige tvungne ro befant kelterne seg liksom dypt inne i en skog der stillhet og sus fikk den menneskelige tale til å være tabu, der verden lot til å ha forsvunnet, ha dratt sin egen kos, mens elektrisiteten begynte å virre fram og tilbake, som en oppskremt fremmed i skogen [...] (*Elvestengfolket*, 102.)

Det er som om verden har dratt sin kos. Virkeligheten åpenbarer seg og kommer til syne på en ny måte. Det er faktene og geberdene som er tydelige, ikke det rasjonelle språket styrt av verden og de gamle makthaverne. Det er som om kelneren befinner seg et sted der den menneskelige tale er tabu, og hva ellers er det som kan skape et slikt tabu enn skogens stillhet og sus. Det Adorno sier om kunstverket, at "Det naturen forgjeves vil, blir gjennomført av kunstverkene: de slår øynene opp" (Adorno, 1998, 122), er sant nettopp om slik partier i *Myrbråtenfortellingene*. "I Ankara" er det som om språket blir vekket til live når strømmen går. Hvis språket er døde objekter, er strømmens stillhet, strømbruddets negative kraft, det som vekker det til live. Bruddet med den sammenhengende strømmen vekker lyden som sover i alle ting, og gir nytt nærvær, nytt liv og ny frihet.

Veien vekk fra trosperversjoner: åndsmenneskelyder

I lesningen av *Myrbråtenfortellingene* blir man gjentatte ganger plutselig oppmerksom på lyder og andre uttrykk man ikke har vært seg bevisst eksistensen av. Det er en slags summing i teksten som man ikke helt klarer å setter fingeren på og som utgjør et brudd med den uttrykksverdenen alle er fortrolige med. Den ualminnelige summingen eller knitringen, som av og til slår oss, minner en på det som ikke lar seg glatte over, det som alltid unnslipper positiv identitet i det kommunikative språket. Over nevnte jeg duren av elektrisitet som inngår i lydbildet vårt uten at vi stiller spørsmål ved det. Først når lyden plutselig brytes, oppdager man andre uttrykk og språk: Øynene våre slås opp, og ørene spisses.

Etter en tid alene i skogen i tredje del av *Grøftetildragelsesmysteriet* prøver Tomas å tale med den: "lavmælt sa jeg at jeg var imponert, som om jeg var en slags fremmend gjest. Men skauen svarte meg ikke, selv om jeg aldri så mye fortalte den om livet i sivilisasjonen". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 243.) I stedet svarer skogen med noen "misfornøyde grynt eller et slags sus". (Ibid.) Knytter vi an til Adornos ord om den moderne kunstens dialektikk: "[den] er langt på vei at kunsten vil riste av seg skinnkarakteren som et dyr med et storvokst gevir," (Adorno, 1998, 185) står det klart for oss at god kunst kontinuerlig kjemper for å avsløre skinnkarakteren til det samfunnsmessige språket i et samfunn preget av det som Tomas kaller "global forbrukernazisme" (*Uranophilia*, 10), der virkeligheten er preget av en falsk enhetlig

harmoni. For Tomas, ser det ut til, er det slik at kommunikasjonsformen vår i sitt vesen er konstituert av rasjonalismen, med det som følge at skinnet gir en *fordreid* presentasjon av materien, slik den for eksempel finnes i skogen eller i litteraturen for den del.

Adorno interesserer seg nettopp for hvordan den rasjonelle formen for språk og tenkning kan, om ikke omgås, så i hvert fall blottlegges. En løsning finner vi i det som NicholSEN kaller for Adornos implisitte språkteori, som etter min mening er en velegnet forståelsesnøkkel for den særegne språkføringen i *Myrbråtenfortellingene*. To grunntanker i denne språkteorien er at objektet har forrang og videre at alt språk er i spill i et spenningsfelt mellom en ekspressiv og en diskursiv pol. Det er i forbindelse med denne språkteorien at forestillingen om naturskjønnhet som kunstens ideal blir interessant. Når Tomas beveger seg retningsløst rundt i skogen, forsøker han å skrive i skogens materialitet, og oppøver seg evnen til å lese skogen tegn: "Så skjønte jeg en dag at jeg i lang tid hadde øvd meg i å lese tegnene i skogen, der ordene bare var en midlertidig naturform. Og ved å lære skogens egne tegn, ved å begi meg inn i dem, og oppslukes av dem, kunne mitt språklige jeg finne ny utfoldelse [...] Så det var sånn jeg kom meg ut av ordmanien." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 244.) Gjennom å lære seg å forstå og å la seg oppsluke av skogens egne uttrykk, kan det virke som om Tomas oppdager veien vekk fra ordene som binder ham til en kommunikativ virkelighet der subjektet ødelegger seg selv med "trosperversjoner" og baserer seg på en skapelsesberetning blottet for betydning. I skogens egne uttrykk, i bevegelsen vekk fra normalkommunikasjonen, finnes det en vei ut av språkmaskinens grep.

I *Compromateria* sier forfatteren: "kanskje en må være gjennomtrengt av slim, spy og dritt, som er sauset sammen i gulbrune avskygninger, for at man skal kunne begynne å snakke". (*Compromateria*, 73.) Dette gir mening i lys av åndsmenneskelydene til Tomas i *Grøftetildragelsesmysteriet*, der språket blir materielt. Ved å utsi åndsmenneskelyder, sier Tomas, "kunne jeg motvirke språkformforeteelsene". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 35.) Den implisitte språkteorien til Adorno er ifølge NicholSEN sentrert rundt begrepet om *Rauschen* som i korte trekk kan sies å betegne bevegelsen og lyden av språket som selv taler. (NicholSEN, 1999, 62.) Det er altså ikke først og fremst forfattersubjektet som taler, men språket selv, idet språkets egen intensjon åpenbarer seg og språket i kraft av sin *form* fremviser sin egen språklige

uavhengighet eller autonomi. Dette språket er altså ikke underordnet noe annet, som for eksempel subjektiv intensjon eller empirisk innhold. *Rauschen* kjennetegnes derimot av å være lydlig og i mangel av klar identitet. Den spesielle formen for lyd byr også i og med sin materialitet på assosiasjoner til et ikke-menneskelig språk.²¹ (Ibid., 63.) I skogen kommuniserer Tomas på en spesiell måte. Her forteller han om hvordan han lærer seg skogens eget språk:

Til å begynne med var det et svært begrenset utvalg jeg følte det var mulig å kunne si, men etter hvert som jeg lærte meg skogens eget språk, som i ordlyd naturligvis ikke trenger å være så forskjellig fra det folk ellers bruker, så oppdaget jeg den skjulte tryggheten i å kunne snakke høyt i skogen, med den samme selvfølgeligheten som en fugl, samt den særegne stoltheten over å kunne beherske dette språket, uten at folk ville oppfatte eller forstå så mye som et kvekk. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 244f.)

Rauschen, sier Adorno, dreier seg om at subjektet avstår fra seg selv, hvilken gir oss en type antisubjektivisme eller selvutslettelse der selvet kan gå opp i, eller delvis gå opp i, språket. Det vil si at i det alternative språket tuftet på det materielle, ikke på det rasjonelle eller intensjonelle, blir subjektet nær sagt et tomrom der en slik språkbevegelse kan finne sted. (Nicholsen, 1999, 63.) For forfatteren i *Compromateria* er det, som vi husker, slik at man kan begynne å snakke først når subjektet er gjennomsyret av materien og har overskredet den innskrenkede subjektiviteten. Ser man på sitatet over fra *Grøftetildragelsesmysteriet*, trenger ikke ordlyden å være så forskjellig fra den folk flest bruker. Men Adorno ser likevel for seg språket på en grunnleggende annerledes måte. Dette er fordi språket har to adskilte dimensjoner som samtidig er uadskillelige, noe jeg var inne på over i forbindelse med kunstverket: "Språket er ein diskursiv, signifikativ reiskap - det primære i kommunikasjonen - og språket er uttrykk." (Adorno, 1992, 151.) Språket besitter altså en dobbeltkarakter. Det er, på den ene siden, klassifiserende og diskursivt og, på den andre siden, mimetisk og ekspressivt. Språket er allikevel ikke enten diskursivt eller ekspressivt. Det er snarere slik at alt språk har begge disse dimensjonene i seg, men i mer eller mindre grad. *Rauschen* ligger, i og med sin negative identitet og mangel på intensjonalitet, svært tett opp til den ekspressive enden av denne modellen.

Når Tomas forsøker å feste et totalinntrykk av skauen i det helt nye språket, så kjenner han "den samme forræderiske eiendommeligheten det er ved å kikke i en bok

²¹ Nicholsen refererer for øvrig i den forbindelse til Kafkas historie om en subjektløs, udefinerbar figur med lungeløs latter.

skrevet på et språk du ikke forstår, men som du veit at du forstår innholdet av. Nå merket jeg at skogen, som en overfladisk men ubegripelig tekst, faktisk hadde et tilsvar, en matrise i hjernen min som gjorde at jeg kunne ta til meg 'innholdet' av den". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 245.) Innholdet er umulig å tydeliggjøre eller eksplisere, men allikevel tilgjengelig, selv om det er på en annen måte, gjennom andre fornemmelser.

Åndsmenneskene er kjennetegnet av at de unnviker fakta, og skal de lære noe, går de ut i skogen og oppsøker "myrer og søkk". I begynnelsen av *Grøftetildragelsesmysteriet* insisterer Tomas på noen helt spesielle lydframbringelser, nemlig åndsmenneskelydframbringelsene, som ser ut til å være ganske nært knyttet til åndsmenneskepreferansene. Leter man godt, kan man her se konturene av et skille mellom to typer "språk":

Og for liksom å strekke meg mot dette uoppnåelige[, det vil si det sanne mennesket,] benytter jeg meg av et begrep jeg stadig oftere har mumlet til meg selv, og som jeg med denne forterpede viljestyrken våger å ta i bruk, si tydelig, og det er dette: å være et åndsmenneske. Slike lange sammensatte ord, som betyr "åndsmenneske", høres ofte her på kjøkkengulvet. I de forskjelligste ordlyder, lavt, med en forvridt stemt basstone, påsmører jeg alle gjenstandene inne på kjøkkenet, skapet, komfyren, vinduet, vasken, divanen og kjøkkenbordet, en slags åndsmenneskelyd, ikke selve ordet "åndsmenneske", nei, for all del, men diverse komplekse ordsammenstillingsord i en slags stille, pustende lyd, disse ytterst få tingene mine får manet på seg en enstonig og helt ut gripende åndsmenneskelyd. (Ibid., 14f.)

Her støter vi på et språkligt språk eller et "mellomspråk" (*Rauschen*) som står i kontrast til det diskursive og kommunikative språket. Formale elementer i verket, som lydlighet, nyord, nye ordsammensetninger, paradokser, lange setninger med sideordnet og til dels motstridende informasjon, bryter delvis med et strømlinjeformet språk.

Vi har sett hvordan nærhet til materien og bruddkonfigurasjon kan bringe språket i retning av det musikalske. *Rauschen* slekter på den japanske støymusikken som jeg skrev om i første kapittel. Bruddene som avtegner seg når *Rauschen* er en del av språkuttrykket, viser frem språkets virkelighet i en kompleks konstellasjon. Støy og kommunikasjon står i det paradoksale forholdet til hverandre som Adorno fordrer av kunsten. Akkurat som strømbuddet i Ankara viser frem kommunikasjonen i den hektiske storbyen på en ny måte, påvirker "diverse komplekse ordsammenstillingsord i en slags stille, pustende lyd" den positive virkeligheten slik at den kan ses fra en ny vinkel i et annet lys. Virkeligheten blir på denne måten for et lite øyeblikk belyst.

Åndsmenneskespråket kan på sin side, som et språkligt språk med slektskap til det musikalske, vise vei ut av språkmaskineriet og åpne for trøst.

Oppsummering: frihet uten likhet og negativ verdensskapelse

"All tankevirksomhet gikk på automat", sies det i *Compromateria*, "Sånn hadde verden forsvinni". (*Compromateria*, 75.) Opp mot maskinelt språk og automatisk tenkning kan vi sette det musikklike språket i *Myrbråtenfortellingene*. Enkelte tekstpartier kan nærmest sies å ha musikalsk form, men uten at det er musikk. I det språklike språket dannes mening og sannhet om tingene i en konfigurasjonsprosess hvor innholdet negeres. Verden skapes kontinuerlig på ny, hvilket gir en estetisk skapelsesberetning som et alternativ til den religiøse og den naturvitenskapelige skapelsesberetningen:

kanskje jeg fryktet å være utsatt for de vilkårlige dagligdagse kreftene, derfor møtte jeg dem med massiv ordmaterie, for å hindre at denne miksen av samfunnsvitenskapelighet og ukebladjournalisme skulle prege livet, den banale og tilfeldige verden, ja, hvis jeg hadde blitt nøstet fast i folkelige edruelege familiesosiale forbrukersammenhenger, ville kanskje all min skriving vært fundamentalt annerledes, har jeg tenkt, den ville derfor vært åpen, klartskuende, anekdotisk, normalsyntaktisk, skriften min ville vært "levende opptatt" av å bli forstått, av å bli godt likt [...] (Ibid., 56f.)

Adorno nevner musikken i mange av essayene sine om litteratur. Både språket og musikken higer etter å nå det absolutte, men musikken nærmer seg det på et annet vis enn normalspråket. Språket i for eksempel *Uranophilia* kan imidlertid sies å ha noe av det samme ved seg. Det partikulære i musikken gir ikke mening i kraft av å være en del av et semiotisk system. Musikk skiller seg fra intensjonelt språk blant annet ved at dets individuelle mening ikke kan subsumeres under et større abstrakt tegnsystem, som er måten totaliteten skapes på. (Nicholsen, 1999, 71.) I musikken sammenbindes det partikulære på en særegen måte, nemlig gjennom å danne det Adorno kaller for konfigurasjon og gjennom å danne sannhet ved å negere det generelle. Konfigurasjonen blir dermed skapt idet transcendentet particularia bryter eller slår i stykker intensjonen.

Først når avstanden mellom virkelighet og representasjon kan skimtes, tydeliggjøres en vei mot frihet. Adornos idé om frihet gir en pekepinn på hvordan naturforestillingen henger sammen med dannelsen av fenomener og erfaringer, og dermed muligheten for en alternativ skapelsesberetning. I underkapitlet "Språkets muligheter og skriftens kraft: ild, eksplosjoner" i første kapittel ble det påpekt hvordan dette også ble eksplisitt drøftet i begynnelsen av *Grøftetildragelsesmysteriet*. Adorno hevder at friheten ikke ligger i naturen som harmonisk. Forbindelsen mellom natur og

frihet, sier han, er feilslått. I denne sammenhengen trekker han frem fuglesang som et eksempel. Fuglesangen, som jo kan sies å symbolisere det skjønne og harmoniske i naturen, virker kanskje vakker, men har i seg sin egen dynamikks fangenskap. I selve formen til fuglens naturskjønne uttrykk ligger det fangenskap. Naturskjønnheten har nemlig gått fra å være myte, slik den var det hos lykkefortellerne i antikkens Hellas, til i mye sterkere grad å bli bestemt av subjektiviteten. Subjektivismen oppgir mytens fordring om objektivitet og favner de subjektive forestillingene. Faren er dermed at samfunnets generelle tanke sett eller ideologi overstyrer det partikulære i naturen og påfører dem generelle termer, hvilket fører med seg lidelse. Det partikulære i naturen utgjør en kilde til lindring av lidelse når det viser vei ut av selvreferensialiteten. Også teknikk og teknologi kan utgjøre en slik kilde til frihet i kraft av en annen form for rasjonalitet.²²

Naturskjønnheten i seg selv, sier Adorno, er blitt ideologi. Selv *naturen* er blitt subjektivert og gitt en hinne av konsistens. Dermed fratas naturen det som kanskje er dens ideelle rolle. Som det heter i *Grøftetildragelsesmysteriet*, og som vi kommer tilbake til i neste kapittel: "De profesjonelle betrakter den klassiske naturen utelukkende som sted for rekreasjon, eller som en pengeøkonomisk ressurs, men de har aldri vært inne på tanken at den klassiske naturen er menneskets eneste og sanne lærermester". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 24.) Det språket som har i seg et *avtrykk* av naturen som *naturskjønn*, er ikke et harmonisk språk der materielle forskjeller er glattet over. Det er heller ingen ressurs som skal tjene et mål, men har en egen praksis, virkelighet og liv. Dette språket er reelt ikke i kraft av sin konsistens, men i kraft av sin kontinuerlige selvskapelse i møte med en materiell verden, og det er uttrykk for frihet uten likhet.

I dette kapitlet har vi sett hvordan det språklige språket i *Myrbråtenfortellingene* er kilde til en annen måte å fortelle på og hvordan kunstens språk gjennom ikke å underlegge seg objektet muliggjør åndelig erfaring. Språkligheten lindrer lidelse som følge av hvordan språk og erfaring blir forbundet. Musikken, har vi sett, kan utgjøre en

²² Ifølge essayisten Lund var det "farlig" når TV-en, videoen, og PC-en kom. Man trodde at innholdet var farlig, at verdens ondskap kom inn i stuen til folk, og at man fikk dårlige vaner av det. Men det som var farlig var at det var en egen livsform som i virkeligheten invaderte oss. [...] Vi blir, for å opprettholde en likeverdig posisjon i symbiosen, tvunget til å ta bilder, lage musikk, skrive og uttrykke oss selv, for i det hele tatt å overleve som mennesker. Derfor vil de fleste mennesker 'dø' om de ikke har ambisjoner, evner til å uttrykke seg, de vil i stedet bli invadert". (Lund, 2005, 28f.)

inngangsport til språk og litteratur. Alle neologismene, åndsmenneskelydene og stillheten til Tomas deler det lidelsespotensialet som kan ligge i musikkens konfigurasjon. Både Adorno og *Myrbråtenfortellingene*, hevder jeg, anser "den klassiske naturen [som] menneskets eneste og sanne læremester". (Ibid.) Bevegelsen i denne formen for natur er ikke bare konstruktiv, men også destruktiv. I verket settes åpenbaring høyere enn kunnskap. Motgiften mot det ideologiske språket, har vi sett, ligger i det objektive og det Eichendorff kaller "lyden som sover i alle ting".

***Rauschen* – smertens sus – og estetisk rasjonalitet**

Underlige begreper gjennomrislet oss, og slik inngikk vi i 'dype' foreninger med materien, mens vi stadig etterlignet i ytre form den teknologiske språkstøyen, alskens brus og skru-vridninger som nå talte gjennom hodene våre, fra grå ravende monstre, datamanipulerte og biogenetiske, slimsiklende, rugende på blodige isblokker, og langt borte, i tåkehorisonter, hørte vi den dype stemmen, som vi i disse helt ut revolterende øyeblikk følte vi kunne unnslippe, for nå kunne vi dra vår indre spektralfysiske tale langt inn over den verdensmaskinelle sinnstilstand som hadde omgitt oss, i en slags kaskadisk strohm-umweltnis, som løftet oss opp fra gulvet. Vi inngikk dopmytologiske giftermålstraktater med materien, [...] noe som holdt oss fast, i et mørkt, tåkelagt nytelsesfullt nett, som strakk oss ut, der vi kunne etterape vår fortvilelse, av og til med fullkomment intetsigende dagligdagse setninger, noen ganger med noe vi kalte for 'stilltiende blodhavspoesi', eller 'de råtnes gjørmevommers sang', men oftest ytret vi denne fortvilelsen med sinnsskakende hyl og skrik, som det i den frenetiske støyen ikke var mulig å høre. (*Compromateria*, 66f.)

Det stemmer, jeg er faktisk myrgjurpe. Men så er det noe som liksom drar seg oppad. Igjen begynner kvistene å bøye seg i vinddraget som brått har kommet over her, som nå vokser til ei svær flodbølge. Og rett før den gauven sluker meg, kjenner jeg hvor kaldt det er, og vått, og glatt, føttene later til å trekke resten av kroppen ned i myrmosan, og instinktivt strekker jeg ut armene, og når den våte kalde myrgjurpa når armhulene, kjenner jeg ingenting annet enn en bedøvende lindring." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 271.)

The subject turns itself into *Rauschen*, the rushing, rustling, murmuring sound of nature: into language, living on only in the process of dying away [Verhallen], like language. The act in which the human being becomes language [Versprachlichung], the flesh becomes word, incorporates the expression of nature into language and transfigures the movement of language so that it becomes life again. (Adorno i Plass, 2007, 57.)

Påstanden min i dette kapitlet er at fortvilelsen til Tomas over fremmedgjøringen som følger det kommunikative språkets selvreferensialitet, lindres i fortellingene av *Rauschen* som et materielt, estetisk og språkligt språk. Jeg vil gå så langt som å si at det er mulig å oppdage tilblivelsen av en annen form for rasjonalitet i *Myrbråtenfortellingene*, nemlig en estetisk rasjonalitet. I dette kapitlet skal vi se nærmere på hva *Rauschen* er. Vi skal se at det er en form for kompleks støy som er kilde til åpenbaring og den åndelige erfaringen av at jeget brister. I underkapitlet "Sus og brus – en kompleks støy" følger jeg Adornos ledetråd og knytter *Rauschen* til det naturskjønne og objektets forrang i den genuine subjektive erfaringen. Naturen, hevder jeg, blir revitalisert for subjektet når subjektets avholdenhet (stumhet) gir rom til naturens egentale, hvilket vil si *Rauschen*. I "*Rauschen*: et negativt ideal for en levende rasjonalitet" hevder jeg at *Rauschen* står sentralt Thure Erik Lunds tetralogi. Det dukker for eksempel opp når "Tomas' 'museørehårsvibrerende' ord inngår i en språklig hendelse der en uidentifiserbar kraft ikke går opp i mening". Videre tegnes naturen og det partikulære opp som kunstens og den estetiske rasjonalitetens ideal. Dette er ikke naturen i betydning ressurs eller nasjonalpark, men snarere i en disharmonisk og ideologifri betydning. I neste underkapittel, "Materiens kraft: å løse opp gjenstridige tekstiler med

kaustisk soda”, viser jeg igjen hvordan materien kan virke på tenkningen vår. Synet på naturen som amorf og udifferensiert fra forrige kapittel blir videreutviklet, og jeg forsøker å vise den effekten materielle føringer som naturbilder og naturlyder har i *Myrbråtenfortellingene*, nemlig gjenopplivningen av den objektiviserte naturen som subjektet har tapt. ”Gjenstridige tekstiler” forstås da som den automatiske måten vår å tenke på, mens ”kaustisk soda” forstås som den oppløsende materien. I underkapitlet om ”Oppløsningen av subjekt og tid” knytter jeg blant annet Tomas som skoggangsmann til Kafkas Odradek-skikkelse, en skikkelse mellom liv og død som er identitetsløs og umulig å definere. Som skoggangsmann er Tomas et ”skrøtent tryne nedgrodd av rask og talle”, og språket hans mangler intensjonalitet i den forstand at det er naturen som taler gjennom ham. Videre hevder jeg at materialets kraft i *Myrbråtenfortellingene* kan transformere tanker om fortid, nåtid og framtid. Modernismens syntetiske grunntanke om positivt fremskritt blir destruert, som vi så subjektet til Tomas bli det i skogen, noe som blant annet åpner for en ny og rikere, kanskje til og med sannere, antitetisk form for tilstedeværelse. I de neste underkapitlene kommer det frem hvordan *Rauschen*, som språk mellom semantikk og estetikk, lindrer smerten til Tomas over avstanden mellom språk og objekt. I kraft av sin materialitet forbinder *Rauschen* subjekt og objekt. Den bryter altså ned det fremmedgjørende subjekt/objekt-sillet. Avslutningsvis i kapitlet understreker jeg hvor sentralt forsvaret for en estetisk rasjonalitet og vernet om det partikulæres liv står i *Myrbråtenfortellingene*. Jeg understreker også at tetralogien kan leses som ”en estetisk skapelsesberetning som hele tiden skaper noe nytt og gjenoppliver språket, tanken og verden”.

Åndsmennesket

Tidligere i teksten var jeg inne på hvorfor nyere naturvitenskapelige skapelsesberetninger i en forstand kan anses som meningsløse. For skapelsen formidles ikke lenger gjennom lignelser, men i et språk blottet for nærværende mening, det vil si blottet for mening som virkelig angår oss. Åndsmenneskene, som ser ut til å styrkes når det positive subjektet svekkes, er i kraft av sine åndsmenneskeuttrykk en kilde til alternative meningsfulle skapelsesberetninger. I første del av *Grøftetildragelsesmysteriet* blir åndsmennesket beskrevet slik:

Åndsmennesket derimot, forlater hele tiden informasjonen, han eller hun unnviker fakta, og hvis et åndsmenneske skal lære noe, går han alltid ut i naturen, ut i skogen, i myrer og søkk, opp på åser og fjell,

og ut blant de få gjenværende naturklassiske mennesker. Der lærer åndsmennesket at det aller helst må forakte informasjon og all faktakunnskap. Et åndsmenneske er i moderne forstand kunnskapsløst. Et åndsmenneske må gjøre minst mulig. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 37.)

Åndsmennesket lærer om tingenes tilblivelse ved å gå ut i naturen. Der lærer det å forakte informasjon og faktakunnskap. Det kan sies å være kunnskapsløst i den forstand at det mangler den bokstavelige tilnærmingen til kunnskap. Til gjengjeld er og har åndsmennesket noe annet når det forholder seg til det som finnes. Dette "noe annet" har det tilegnet seg i myrer og søkk, og er vanskelig å beskrive nærmere. Tomas er et åndsmenneske når han i siste del av *Grøftetildragelsesmysteriet* flakker rundt i skogen og erfarer skogens materialitet: "Jeg måtte overholde naturens orden, for slik jeg opplevde den og kanskje fortolket den, ble den stadig mer 'hellig'. Jeg var derfor støtt midt i et steg." (Ibid., 234.)

På de neste sidene skal vi se enda nærmere på *Myrbråtenfortellingenes* språklige språk, tema for forrige kapittel, det som ligner på språk, men likevel ikke er språk fordi det fjerner seg fra den rådende bokstavelige språkligheten, kilden til Tomas' gråt. Denne gråten, husker vi, er bestemmende ikke bare for *Grøftetildragelsesmysteriet*, men for hele tetralogien. Gråten er et materielt og støyende uttrykk som mimer avstanden mellom subjekt og objekt, og ligner mer på mumling og sus enn på ordinært språk. Vi vil se nærmere på uttrykkene Tomas oppdager i naturens kamre, myrer og søkk og hvordan denne alternative språkligheten kan lede til ny erfaring og tenkning om mennesket, språket og skaperverket. Oppfatningen av skaperverket som allerede skapt, blir nemlig utfordret av oppfatningen av skapelsen som en pågående prosess. Denne siste oppfatningen er av estetisk karakter.

Også i dette kapitlet kommer jeg til å støtte meg på Adornos estetiske teorier. Nøkkelbegrepet vil som nevnt være *Rauschen*. Direkte oversatt betyr det støy, sus, brus og mumling, og det betegner en type resonans eller gjenklang. *Rauschen* betegner en lyd som overskrider kategorisk innhold, og er den formen for språk jeg diskuterte mer generelt i forrige kapittel, et såkalt språkligt språk. Selv om det er distansert fra mening, bare et sus, en mumling, er det likevel meningsfullt, men ikke på en logisk-kausal måte. Det er meningsfullt mer som vi så musikken være det i forrige kapittel. I sin mildt sagt alternative sannhetssøken uttrykker Tomas og den navnløse forfatteren seg ofte gjennom *Rauschen*, noe som gir en slags mening, men uten at det er snakk om formidling

av noen form for eksplisitt kunnskap. *Rauschen* er delvis autonom og menings-overskridende, men i likhet med kunsten er den ikke fullstendig autonom. For det første må det understrekes igjen at ikke alt språk i *Myrbråtenfortellingene* er *Rauschen*. Det er et språk vi støter på av og til, men det er et språk som absolutt er med på å definere fortellingene og fungerer som et svar på problemstillingen min: *Rauschen* lindrer smerten til Tomas. For det andre må det understrekes at *Rauschen* opptrer på to nivåer i fortellingene: et mer ekspressivt nivå som faktisk språk og et mer diskursivt nivå som et språk som blir omtalt av Tomas. Når Tomas snakker om et særegent skogsspråk, ser det ut til å være nettopp *Rauschen* han snakker om. Det er ikke nødvendigvis et samsvar mellom de to nivåene, men de gir hverandre allikevel dybde.

I passasjer av *Myrbråtenfortellingene* tildrar det seg estetiske åpenbaringer, såkalte epifanier. Epifanisk innsikt skiller seg radikalt fra eksplisitt naturvitenskapelig kunnskap, og gir oss sannheter om tingenes vesen av en helt annen art. Naturen er grunnlag for begge disse formene for innsikt, både positiv kunnskap i vitenskapene og negativ estetisk innsikt om det partikulære. I dette kapitlet er det den negative estetiske innsikten vi skal se nærmere på. Denne negative innsikten hviler på "naturen" forstått som forut for subjektets identifisering av den, altså før et skille mellom et presumptivt konsistent subjekt og objekt. Det bør sies at *Rauschen* og teknikk ikke nødvendigvis er noen motsetning. Det er heller ikke teknikken Tomas begråter, men en teknifisering av språket, at man ender med å snakke på formular og gjenta seg selv uten egentlig å si noe om det som eksisterer.

Sus og brus – en kompleks støy

Det er vanskelig å definere *Rauschen* presist, men det er kanskje nettopp dette definisjonsproblemet som avgrenser og konstituerer *Rauschen*. Tidligere har jeg ved flere anledninger vært inne på hvordan elva i *Myrbråtenfortellingene* utgjør et bilde på komplekse konstellasjoner som vanskelig kan bli bestemt positivt. Det samme gjelder elvas lyd, bruset som følger elvas bevegelser og dermed forteller hva elva er (akkurat som gråten følger og forteller om sorgen til Tomas). Denne lydens særegne materialitet, *Rauschens* bevegelse, gjenfinner vi imidlertid også i byens mer utilgjengelige strøk – nærmere bestemt i de falleferdige lokalene, husrestene, nede ved elva som Tomas blir dratt mot.

Suset, for eksempel når vinden suser, eller bruset når en bølge slår innover stranda, er komplekse lyder der kilden ikke kan spores eller isoleres. Suset er et støykompleks bestående av utallige partikulære lyder som ikke kan falle under én fellesbenevnelse. Martin Seel oversetter det tyske ordet *Rauschen* til det engelske ordet *resonating*, og påpeker at det kjennetegnes av å være en hendelse der ingenting skjer. (Seel, 2005, 143.) *Rauschen* bryter med den naturvitenskapelige bestemmelsen av naturen og inngår i en utenomvitenskapelig og ikke-logisk sammenheng. Flukten til den navnløse forfatteren i *Compromateria* fra familielivets språklighet, "den 'dagsaktuelle' samtaleformen", (*Compromateria*, 49) og ned til elva er en flukt fra diskursivitet og vitenskapelighet til ekspressivitet og elvas ubestemmelige sus og brus. Flukten er ingen form for intensjonell nyttemaksimering, men kun uttrykk for et ønske om det Seel kaller for en tildragelse (*occasion*). (Seel, 2005, 142.)

Rauschen kan oversettes til resonans som i *Bokmålsordboka* blir definert som en lyd som skrider frem for så å trekke seg tilbake. Resonans bringer svingninger i et annet legeme, står det videre. Det har altså, som vi ser, også der musikalske assosiasjoner. Ifølge Seel kjennetegnes resonans som estetisk begrep av at det er avhengig av subjektet. (Ibid.) Kanskje kan man si at *Rauschen*, den språklige lyden, skrider frem, gjør sitt avtrykk i subjektet for så å trekke seg tilbake. *Rauschen* kan altså sies å være kilde til epifani eller åpenbaring og den åndelige erfaringen av at jeget brister. "Memento for likvidering av jeget" kaller Adorno epifanien. (Adorno, 1998, 422.) Å ha et åndsmenneskes forstand og å forstå de nye skapelsesberetningene vil si å evne å "lese" eller ta til seg den komplekse støyen.

Adornos begrep om det naturskjønne kan som nevnt hjelpe oss med å forstå formen eller konstellasjonen i *Myrbråtenfortellingene*. Både det språklige og det epifaniske i fortellingene har en overskridelseskarakter som vi også finner i det naturskjønne. Naturtildragelsene og andre uttrykk i *Myrbråtenfortellingene* som skiller seg fra ideologisk språk, kan bli synlig på bakgrunn av Adornos begrep om det naturskjønne som åpner blikket vårt for mer materielle aspekter. Kunst eller kunstuttrykket er ikke natur, sier Adorno, men kunsten ønsker å innfri naturens løfter. Disse løftene innfris ikke gjennom kunstens *etterligning* av naturen, men gjennom at kunsten etterligner det naturskjønne *i seg selv*, et frosset øyeblikk der vorden er suspendert mens det naturlige og det historiske står i en musikklik vekselvirkning. Vi

har sett at flammene og eksplosjonene i "Framtida" og strømbruddet i "I Ankara" er eksempler på materie som bryter med historiens språk og etablerte begreper, for eksempel begrepet vårt om tid. Naturskjønnhet betyr for Adorno objektets forrang i genuin subjektiv erfaring. Naturbegrepet i det diskursive språket er på sin side fanget av den subjektive intensjonen, slik det er for profesjonelle betraktere, noe vi snart skal utdype noe nærmere. Det naturskjønne er derimot kunstens ideal, og kunstens lover ligner det naturskjønnes. Kunsten kan ved å mime eller etterligne det naturskjønne åpne opp en verden som ikke er strukturert av subjektet.

I *Grøftetildragelsesmysteriet* blir følgende sagt om menneskets innsikt i naturen: "Det å uttrykke seg, er ikke det et tegn på et ekte menneske? Ja, vil de aller fleste svare. Men det er en avsporing, grunnlagt på den kjensgjerning at moderne mennesker overhodet ikke har innsikt i naturen." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 31f.) Virkelig forståelse av naturen er mer kompleks og rikere enn det er vanlig å forestille seg. Naturen kommer først til uttrykk når mennesket blir bevisst hvordan normalspråket bekrefter seg selv, hvordan vår subjektivitet fordreier naturen gjennom å påføre den ideologi og subjektive fordringer, og hvordan mennesket gjør seg sterkt og myndig gjennom sin egen selvbekreftelse. Slik beskrives det ekte mennesket i *Grøftetildragelsesmysteriet*:

det som karakteriserer det ekte mennesket er uavhengigheten som bare kan oppnås gjennom avholdenheten, som må virke ubegripelig, det er denne vissheten om at det dypest sett ikke er nødvendig for mennesket selv å uttrykke seg, det er ikke nødvendig å tale for at livet skal gå videre, siden livet selv taler, gjennom oss, livet går videre selv, uansett, som natur, og først når mennesket ikke vet at det snakker, toner en merkverdig ekthet fram, for da, i disse stadig sjeldnere øyeblikk, vil det til slutt være en slags gud som taler direkte i mennesket [...] (Ibid., 32.)

Ved at vi bruker oss selv, vår egen subjektivitet, som forutsetning for oppfatningen vår av verden, tar vi ikke bare liv av omgivelsene våre, men også av oss selv som virkende subjekter. Den merkverdige ektheten kommer først når subjektiviteten ikke utgjør en forutsetning. Når det er en slags gud som taler direkte i oss. Det ser med andre ord ut til at det finnes utveier fra den døde naturen. Klarer vi å snakke og tenke subjektsløst, kan vi komme unna den "naturen" som er skrevet eller tenkt i stykker.

Naturen, som begrep i normalspråket og som sannhet i vitenskapen, blir revitalisert når subjektets avholdenhet gir rom til naturens egen tale, det vil si når naturens uttrykk fris fra subjektets grep. Avholdenheten skimter vi når Tomas gråter og

verden er på sitt sørgeligste. Da er det ikke Tomas som gråter, men verden som gråter gjennom ham. (Ibid., 7.) Genuin trøst og stilling av lengselen etter å komme inn i verden på ny oppnår Tomas kun gjennom å åpne opp for merkverdige hendelser og å gi slipp på sitt eget konsistente jeg.

Her er det et par poeng som det kan være verdt å merke seg. Går vi til naturen, kan vi bedre forstå ikke bare mysteriene nede i grøftene, men også den typen sorg som tradisjonell humanisme ikke har maktet å ta hensyn til, nemlig sorgen over fremmedgjortheten fra verden. Naturens mimetiske språk kan ses på som den sannheten som det kommunikative språket pretenderer, men aldri makter å reflektere. Denne naturens egen uttrykksform har det den forsøker å si som en del av uttrykket sitt. Støymusikken som vi diskuterte i første kapittel, kan sies å være, ikke bare være rettet mot eller å være en refleksjon av, den sorgen eller lidelsen den "reflekterer". På samme måte er Tomas' gråt og stillhet uten subjektiv intensjon. Disse uttrykkene ligger nærmere materialiteten, og er negative snarere enn positive. Som en språklig lyd er Tomas' gråt et forsøk på gjenopplivning av en positivisert, men ikke desto mindre død verden. Samme livgivende kraft ligger i stillheten Tomas "ytrer". Både gråten og stillheten er uttrykk som ikke er strukturert av subjekt/objekt-distinksjonen, og er av en annen form for rasjonalitet.

***Rauschen*: et negativt ideal for en levende rasjonalitet**

Rauschen, som først og fremst betegner en språklig lyd og er kjennetegnet av å transcendere normalspråket, kan sies å løpe som en rød tråd gjennom alle de fire romanene og egentlig gjennom hele forfatterskapet til Thure Erik Lund. Allerede i første setning av *Grøftetildragelsesmysteriet* møter vi *Rauschen* i form av Tomas' gråt. Mumlingen og rislingen, suset og bruset, som er språkets egen tale, står sentralt i Adornos implisitte språkteori som en ikke-uttalt motstand til det diskursive språket og en iboende kritikk av rådende tankegang. For Adorno ligger det et kritisk potensial i den uendelige rekken av ikke-identiske språklige lyder som befinner seg i ikke-identifiserbare konstellasjoner. Den språklige lyden er for øvrig også sentral når Adorno definerer estetisk kognisjon som en form for kunnskap som likevel ikke er kunnskap. (Plass, 2007, 49.)

Ifølge Adornos estetikk er kunstverket opphav til en egen form for rasjonalitet. Kunstverk er ikke bare noe man kan få kunnskap om, men også noe som selv vet. Kunstverk er motsigelsesfulle personifiserte kunnskapssubjekter som viser grensen for estetisk forståelse.²³ (Ibid., 50.) På den ene siden har vi altså det intensjonelle språket som fremsetter eller forsøker å fremsette logisk og rasjonell sannhet. På den andre siden har vi et språk som i kraft av sin materialitet åpenbarer seg – den gåtefulle og ubestemmelige *Rauschen*, mellom støy og menneskelig lyd. Før vi går videre, må det understrekes for det første at det selvfølgelig finnes en uendelig rekke språklige nyanser mellom disse to språkpolene. For det andre er kunstverket, slik vi husker Gumbrecht påpeke, kjennetegnet av et spill av nærværs- og meningseffekter. *Myrbråtenfortellingene* er altså ikke kjennetegnet av rent nærvær, men inneholder også en serie av meningsfulle påstander. Fortellingene inneholder ikke bare meningsløs *Rauschen*, men også blant annet meningsfullt snakk om *Rauschen*.

I *Grøftetildragelsesmysteriet*, som i og med sin iverksettelse av et språkligt språk har tatt virkelighetens ikke-konsistens og bruddkarakter innover seg, heter det:

Men fortsatt maktet jeg å holde kjeft. Hjemme i skuret, dagen etter, utpå ettermiddagen, akkurat slik som de vakreste blomster gror best i gjødsel, begynte det helt av seg selv å komme over mine lepper noen forsiktige små vare spurvevingeaktige ord, som kom ett og ett, poetisk uforstyrrelige, raske, lette, og så langsomt [...] (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 122.)

Mens Tomas holder kjeft, kommer det paradoksalt nok noen spurvevingeaktige ord over leppene hans! Er det mulig? Det ser altså ut til at det ikke er Tomas selv som snakker, men at et ikke-intensjonelt språk taler igjennom ham. Det er en harmoni til stede som gjør at han kan snakke om naturen, men det er bare "en [*slags*] harmoni".

Ordene Tomas bruker, er ikke slike som man lærer på skolen eller på universitetet eller kan lese i aviser eller se på TV. Det er heller ikke ord som kan inngå i de store vitenskapelige eller religiøse skapelsesberetninger. Nei, dette språket *er* naturen selv: "i en slags harmoni kunne jeg så plutselig snakke om trær og fugler, om våren som snart kom, og jeg snakket om snøen, om jordsmonnet, bekkene, og fjellsprekker, i rene klare ordelag, som ikke stammet fra utdanningsinstitusjoner og kommunikasjonsindustrien, men som kom fra naturen, og som selv var natur". (Ibid.)

²³ I *Språk og natur* kan man lese om litteraturen: "Skjønnlitteraturen har innskrevi oss i verden, som mennesker. Den skiller seg fra alt annet ved at den har dannet et perfekt fiktivt ro, som ikke har noen begrensninger. Skjønnlitteraturen er mye mer oss selv enn det vi selv tror vi er, i en helt ut bokstavelig grad." (Lund, 2005, 32.)

Språket ser nærmest ut til å leve. Som Eichendorff sier i diktet som innledet det tredje kapitlet "Schläft ein Lied in allen Dingen". Lyden sover altså i tingene, men tingene holder kjeft når vi forsøker å fange dem i begreper. I fortsettelsen av utdraget fra *Grøftetildragelsesmysteriet* heter det: "Folk bare så på meg, var han gal? så jeg at noen tenkte."

Hva slags mystisk beretning er det som kommer over Tomas' lepper? Hva blir fortalt om naturen? Det stammer ikke fra noen utdanningsinstitusjon, og det kan ikke sies å utgjøre noen vitenskap om naturen. Tomas' beretning er fylt av en lengsel etter noe uklart:

Og da jeg troppet opp på denne subbete pubben ved sju-åtte-tida om kvelden, benyttet jeg første anledning til å ta disse nye, uventete ord i min munn, og åndsmenneskene borte i kroken så ut til å høre etter, dette var artig, da liksom, og de flirte av meg, der jeg prøvde å si dem enkle forståelige ord, setninger med lys og skjønnhet, med rene naturlige ord, lavmælte, de som kom så uskyldige, rett fra skogen, vakre, fortrøstende. Men fordi de var så innsigelsesfulle og fremmede, så var disse vare, pjuskete ordene fylt av en veldig lengsel, etter ... noe uklart [...] (Ibid.)

I dette utdraget beskrives språkets egentale, en tale som ikke er styrt av en ytre eller overordnet språkinstans. Kontrasten til det intensjonelle subjektets tale er stor. Tomas' "museørehårsvibrerende" ord inngår i en språklig hendelse der en uidentifiserbar kraft ikke går opp i mening:

og så ble de vakre, naturlige små bekkerislende ordene uttalt med et sårt, bestialsk vanvidd, og dermed slo meningsløsheten hele tiden opp sitt forbrante gummitryne mot meg, så til slutt en ettermiddag så jeg meg sjøl fullstendig dritings, gå bortover gatene, og langsomt gikk jeg stadig raskere, noe liksom dro meg opp, en kraft jeg ikke våget å erkjenne og å møte fikk meg til å flykte skjelvende og skrikende vekk fra denne naturkraften. (Ibid., 123.)

Her ser vi ganske tydelig at den *Rauschen* som tildrar seg i *Myrbråtenfortellingene* ikke må forstås som tone eller harmonisk klang, men snarere som ståk, bråk eller støy (*Geräusch*). *Rauschen*-språket inngår ikke i målrettet formidling. Det danser så å si etter egen pipe. *Rauschen* har en lydlig kvalitet, men denne kvaliteten må ikke forveksles med harmonisk klang, for den ligger nærmere støy enn velklang. Lyden er dessuten lydlig kun i kraft av å være et minne om eller et spor av den andre språkrasjonaliteten. Når Tomas i sitatet over snakker om en slags harmoni, bør dette egentlig forstås som en ikke-harmoni, ikke som den generelle termen harmoni, men "harmoni" som et mer partikulært begrep nærmest fritt for mening utenfra. Språkligheten som strømmer ut av Tomas' munn, er derimot definert av en ikke-sanselig språklig følsomhet som skiller seg

fra den intensjonelle subjektive sanseligheten. (Nicholsen, 1999, 64.) Dette er kraftig kost, og selv Tomas blir nødt til å flykte fra denne "naturkraften" som liksom drar ham opp.

I likhet med musikalsk form er ikke *Rauschen* først og fremst underlagt eksterne lover, slik mening er i det subsumerbare språket. *Rauschen* har bare lovene i minne. Dens innhold er snarere prosessuell, atonal og både konstruktiv og destruktiv i sin formidling.²⁴ Og den har samme element av vold eller destruksjon i seg som åpenbaringene har når de likviderer jeget. Den har *Gehalt* snarere enn harmonisk og enhetlig innhold. *Rauschen* kan også beskrives som et biprodukt av språket.²⁵ En gjenlyd. Det som kommuniseres, er det som lytteren legger i det eller det avtrykket lyden legger igjen i subjektet. Dermed uttrykker det ikke mening, men brudd på mening. På denne måten ligger *Rauschen* i språket som et *potensial*, noe som ennå ikke er, snarere enn som mening i påvente av filologisk tolkning.

Rauschen kan altså, som skogens sus og brus, avdekke det kommunikative språkets overfladiskhet: slå meningsløshetens forbrente gummitryne opp. Ifølge Plass er *Rauschen* både en semantisk og en estetisk kategori. (Plass, 2007, 58.) Den har altså i seg både en diskursiv og en ekspressiv dimensjon. *Rauschen* kan beskrives som selve overgangen mellom lyd og begrep, rommet der begrepslig sfære møter estetisk uttrykk.

Tomas flykter til naturen, ikke til den harmoniske naturen, men til en natur som er nærmest ugjenkjennelig i sin uttrykksform. For Adorno utgjør naturen og det partikulære et ideal for språket. Han stiller seg kritisk til den diskursive forestillingen om en naturlig natur, som den blant annet viser seg i romantikkens malerier, og om den ellers så vakre fuglesangen skriver han:

Alle synes fuglenes sang er skjønn; ikke noe følende menneske, med en levende rest av europeisk tradisjon i seg, som ikke blir rørt av lydene fra en svarttrost etter regnet. Likevel ligger det skrekkelige på lur i fuglesangen, fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem fanget. Skrekken viser seg også i fugletrekkenes trussel; i den gamle spådomskunst betød de alltid uhell. Naturskjønnhetens flertydighet har sin innholdsmessige genese i mytenes [...] Gjennom sin tiltagende prosakarakter løsriver kunsten seg fullstendig fra mythos og dermed fra naturens makt, som likevel forlenges i den subjektive naturbeherskelsen. Først det, som var unnsloppet naturen som skjebne, kunne hjelpe til å restituere den. Jo mer kunsten gjennomarbeides som subjektets objekt og kvitter seg med subjektets egne intensjoner, desto mer artikulert taler den med et ikke-begrepslig, ikke-tinglig signifikativt språk som modell; det er

²⁴ I *Språk og natur* heter det: "Det ligger i skjønnlitteraturens vesen å ekspandere, vri seg unna faststøpte normer, være på flukt, ødelegge seg selv for å skape seg selv. Ellers vil skjønnlitteraturen dø, og vi med den." (Lund, 2005, 32)

²⁵ Adorno finner noen av de samme restene i Samuel Becketts *Endgame*. (Plass, 2007, 68.)

det samme språket som er nedtegnet i naturens bok [...] På sin rasjonalitets bane og gjennom denne kommer menneskeheten i kunsten til klarhet over det rasjonaliteten glemmer og som den andre refleksjonen minner om. (Adorno, 1998, 123f.)

Fuglesangen er altså ikke først og fremst kjennetegnet av harmoni og skjønnhet, men av noe som bryter både med harmonien og det Adorno kaller "den subjektive naturbeherskelsen". Fuglesangen uttrykker lidelse på samme måte som støymusikk. Vi er faktisk omgitt av lidelse, noe normal språkføring ikke tar høyde for. I diskusjonen av språket og det språklige har vi sett at naturen kan vise oss den lidelsen som kommunikasjonsformen vår påfører oss. Fuglesangen kan på sin side etterlate et gys i oss fordi den truer jegets enhet med sin sanselige lykke. Naturen er derfor farlig, slik Hammer påpeker (Hammer, 2002, 120), men viser samtidig frem både den vitenskapelige rasjonalitetens utilstrekkelighet, ved at den kommer til klarhet over det rasjonaliteten glemmer, og en alternativ form for rasjonalitet.

Fuglesangen forteller oss om den andre formen for refleksjon nettopp fordi den er disharmonisk og ikke-subjektivert. Den er ikke kvelt av harmoniserende krefter. Det livgivende ved et brudd med en preetablert harmoni kommer også frem i "I Ankara". Når strømmen går inne på kafeen i Ankara, blir ordene som ytres hellige: "[Ordene] både gjennom munnen og kroppen, ble ved strømbuddet hellige, som om vår daglige tale ellers går på strøm". (*Elvestengfolket*, 102.) Idet den logiske hensikten mistes, bryter livet frem. Innsikten om naturen til slike språklige hendelser, der språket er "gjenopplivet", gjennomsyrrer *Myrbråtenfortellingene* og kommer til uttrykk både implisitt og eksplisitt. Språket viser seg for oss som nærmest uavhengig og selvdrevet. Vi blir oppmerksomme på muligheten for overskridelse og skapelse av noe nytt ved at *strømbuddet* reaktiverer strømmens og, bør vi kanskje si, den vedvarende kommunikasjonens negative motsats.

Som støy ligner *Rauschen* det naturskjønne i betydningen destruktiv og hensiktsløs natur, altså ikke i betydningen det skjønne i naturen som i fuglesangen forstått som noe romantisk og harmonisk.²⁶ I sitatet som inneværende kapittel åpnet med, heter det:

²⁶ Lund sier som vi husker: "Men se! Djupt inne mot Helveteshorgi, oppe ved Istjørni, kan en se Hardangerjøkulens rolige velde midt i mot! Selv der finnes språket nedfelt, i is og i fjell." (Lund, 2005, 45.)

Underlige begreper gjennomrislet oss, og slik inngikk vi i 'dype' foreninger med materien, mens vi stadig etterlignet i ytre form den teknologiske språkstøyen, alskens brus og skru-vridninger som nå talte gjennom hodene våre, fra grå ravende monstre, datamanipulerte og biogenetiske, slimsiklende, rugende på blodige isblokker, og langt borte, i tåkehorisonter, hørte vi den dype stemmen, som vi i disse helt ut revolterende øyeblikk følte vi kunne unnsnippe, for nå kunne vi dra vår indre spektralfysiske tale langt inn over den verdensmaskinelle sinnstilstand som hadde omgitt oss, i en slags kaskadisk strohm-umwelt, som løftet oss opp fra gulvet. (*Compromateria*, 66f.)

Når *Myrbråtenfortellingene* inneholder slike elementer av *Rauschen*, injiseres dissonans, brudd og negativ dialektikk i verket som dermed taler mot falsk forsoning og tar lidelsen på alvor gjennom ikke å la den bli tildekket av et diskursivt slør. Litteraturen blir et kraftfelt. Som vi husker gjelder dette også den japanske støymusikken der subjektiv intensjon er fraværende. I sitatet over er det snakk om en teknologisk språkstøy, et spenningsfullt uttrykk som kombinerer teknikk og ekspressivitet. Samme spenning finner vi for øvrig i uttrykket technomusikk, altså i kombinasjonen teknikk og kunst, som vi har sett verket som kunnskapssubjekt instruere oss om at kan fungere som en inngangsport til litteraturen.

Melankolske og følsomme lyttere som Tomas Olsen Myrbråten tolker naturens meningsløse sus og hvisking som om den var meningsfull. *Rauschen* kan ifølge Plass sies å være språklig, men bare på en ytterst begrenset måte gjennom en allegorisk likhet basert på en *poetisk logikk*. (Plass, 2007, 67.) Dette er med på å forklare hvorfor *Rauschen* motstår symbolsk forståelse. Symbolsk forståelse vil nemlig ta livet av det lydlige som går ut over det begrepslige. Det som er igjen i språket når symbolsk mening er fjernet fra det, er *Rauschen*. (Ibid.) I sitatet over fra *Compromateria* ser vi at *Rauschen* er noe annet enn det språklige, samtidig som det er betydningsbærende idet lytteren gjennomrisles av materialiteten og mister bakkekontakten. Betydningen er imidlertid ingen effekt av det materielle uttrykket. Den føyer seg etter det uten noen kausal forbindelse.

Materiens kraft: å løse opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda

Jeg har bare *Rauschen*, /Intet tydelig venter deg, /la det være nok med smerten idet du lytter til deg selv. (Egen oversettelse av Borchardt i Adorno, *Notes to Literature*, 1992.)

I *Grøftetildragelsesmysteriet* heter det som vi husker: "først når mennesket ikke vet at det snakker, toner en merkverdig ekthet fram [...]" (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 32.) Subjektets avholdenhet fra kommunikasjon gir altså rom til en merkverdig egentale, et

språk som skiller seg kraftig fra det vi vanligvis møter i for eksempel aviser og faglitteratur. I *Myrbråtenfortellingene* støter vi på dette uvanlige språket blant annet i sitatet fra *Compromateria* som innleder dette kapitlet og når Tomas er skoggangsmann. Et lignende språk er på ferde når den navnløse boktrykkeren og forfatteren i *Compromateria* jobber, altså i det kunstneriske uttrykket. Han ser ut til å være bevisst materiens virkninger, noe som også blir klart når han sammenligner språket med elva og dens framskridelse.²⁷ Naturskjønnheten, kunstens ideal, er verken positiv eller enhetlig, men snarere prosessuell som en myr og brent som en bråte. Den er en voldelig kraftanstrengelse som deler myras organiske nedbrytningsprosess.

Elva er et dynamisk naturuttrykk som går igjen i *Myrbråtenfortellingene* og skiller seg fra de mer statiske og romantiske naturbildene gjennom å mangle den bakenforliggende subjektive intensjonen som på forhånd bestemmer innholdet.²⁸ Og som vi husker, er det ned til lokalene ved elva den navnløse forfatteren i *Compromateria* flykter når han ikke lenger holder ut det ordinære familielivet. Det ser ut til at han helst vil oppholde seg i nærheten av elva, det falleferdige og uavklarte. Elva utgjør også et bilde på den "smale og utilgjengelige" litteraturen som forfatteren og boktrykkeren skaper:

[smal og utilgjengelig litteratur] får meg til å konsentrere meg om å være rolig og avmålt, og slik holder den meg fast, det er som om fenomenet 'smal og utilgjengelig litteratur' er levende organisme som ingen helt klarer å artsbestemme, eller forstå atferden til. Den trekker seg vekk, inn i tematisk kronglete daljuv, hvor elvevannet nok kan være klart og reint, men hva hjelper det når vannføringen er irregulær og ujevn, som kan overraske de ytterst få som våger seg her inn med strie brottsjøer [...] (*Compromateria*, 36f.)

Elvevannet kan ses som et bilde på språket. Vannet kan være "klart og reint", og det kan ha en ujevn "vannføring" (i smal og utilgjengelig litteratur). Elvas framferd er "irregulær og ujevn", og virker overraskende på de som våger seg inn i disse strie dønningene. Det finnes spenninger og bevegelser i litteraturen som sammenlignes med elvevannet.

²⁷ I *Språk og natur* står det: "Vi burde forsøke å lage et språk igjen, for å forstå hva vi sier til hverandre med alt det vi gjør. Men jeg veit at det er umulig, det blir falskt, for det er bare naturens massive tilstand som kan skape. De nye språkformer har ikke den menneskelige selvinnsikt og menneskets kropp som nødvendig livsbetingelse, men de har teknikken, forbrukeriet, det vil si vår forvrengte kropp, som nå fungerer som tarmtotter i dette enorme fordøyelsessystemet den moderne verden må sies å være, som basis for eksistens." (Lund, 2005, 35.)

²⁸ Det er viktig at Adornos begrep om naturskjønnhet ikke forveksles med den såkalte naturskjønnheten i for eksempel romantikkens malerier. I *Estetisk teori* sier han: "naturen – som noe skjønt – [...] lar seg [ikke] avbilde. Det naturskjønne er nemlig ved å vise seg, allerede selv bilde. Avbildningen av det inneholder en tautologi, for når det som viser seg blir gjort til gjenstand, blir det samtidig avskaffet". (Adorno, 1998, 124.) Naturen som naturskjønn er selvdreven og autonom. Det naturskjønne gjentar ikke seg selv slik en enhetlig beskrivelse eller avbildning vil gjøre, men byr hver gang på noe nytt. Snarere enn å være statisk og dermed mulig opphav for en *evig* sannhet, åpenbarer naturen hele tiden nye sannheter gjennom kontinuerlig å tildra seg på nye måter.

Litteraturen i *Compromateria* mangler i likhet med elva og den "smale og utilgjengelige litteraturen" en klar identitet og tydelighet.

Også naturlydene i *Grøftetildragelsesmysteriet* står i interessante materielle konfigurasjoner. Heller ikke de er klare og rene, og i dette minner de om naturen som en forbegrepslig medierende spenning. Uklare lyder og støy er trekk ved omgivelsene som ofte blir glemt idet de "bare" inngår og blir utjevnet i andre helheter. Partikulære lyder som verken inngår i gjenkjennelige språk eller utgjør tonen i en melodi, er derimot på ingen måte ubetydelige. Tomas er oppmerksom på disse lydene når han vaser rundt i skogen mot slutten av *Grøftetildragelsesmysteriet*:

Lufta her inne i disse ytterst få og skjøre avlukkene i verden gir lyd og lydbølger en helt annen beskaftenhet enn det folk ellers kjenner til. Lydene her inne bølget framover på en grunnleggende annerledes fysisk substans, og denne særegne stillheten kunne jeg nå, mente jeg, kjenne når jeg stirret innover furumoen. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 251.)

Hva er det som tildrar seg midt inne i skogen? Det er en type bølgebevegelse i en substans som er grunnleggende annerledes, langt fra folk og vanlig kommunikasjonspraksis. Denne fremtredelsen kjenner vi verken fra vitenskapelige redegjørelser eller fra andre typer skapelsesberetninger. Midt i naturen er det noe amorft, uensartet og bevegelig, men på samme tid, bør det understrekes, noe materielt, sansbart og levende.

Adorno snakker om naturskjønnhet som ideologi, men dette er fordi naturen som følge av den historiske utviklingen, i vår tidsalder er blitt nasjonalpark osv., ikke på grunn av noe som er iboende naturen selv. Det er interessant å se på dette i sammenheng med det Tomas sier om naturen i *Grøftetildragelsesmysteriet*:

De profesjonelle betrakter den klassiske naturen utelukkende som sted for rekreasjon eller en pengeøkonomisk ressurs, men de har aldri vært inne på tanken at den klassiske naturen er menneskets eneste og sanne læremester. Våre politikere og intellektuelle, som til de grader forsøker å opphøye sin hemmelige frykt, mistenksomhet og uvitenhet om naturen til en slags kultur, viser dermed til fulle at de ikke lenger tror på mennesket, men på "menneskets muligheter". (Ibid., 24.)

Mennesket og den klassiske naturen blir ikke lenger forstått. "Menneskets muligheter" har tatt menneskets plass i og med at det er en positiv størrelse som lett kan tilskrives verdi ut ifra sin funksjon i en rasjonell verden.²⁹ Mennesket har, som naturen når den er

²⁹ Derfor, fortsettes det fra forrige fotnote, "har ordene vi 'bruker' i denne nye verdenen fått ny betydning. Vi kan tro det beste når vi sier ord som 'kvalitet', 'tradisjon', 'kultur', men som regel understøtter det den virkelighet som har gjort det påkrevet å benytte seg

språklig og ideologisk, verdi ut i fra sin effektivitetsgrad, og dets handlinger blir redusert til et ledd i en logisk-kausal meningsstruktur eller narrativ. Ekspressive momenter ved menneskets uttrykk eller handling, det som ikke gagnar noe annet, skyves til side av menneskets projiserte intensjon. I sitatet over antydes for øvrig et av de mange paradoksene i fortellingene: skillet mellom menneske og "menneske" og mellom natur og "natur". Det ene er faststøpt og forutbestemt, mens det andre er overskridende, ekspressivt og litterært stoff for en estetisk rasjonalitet.

Å løse opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda, arbeidsmetoden til den navnløse forfatteren i *Compromateria*, vil si å oppløse vår måte å tenke på med materialkraft. Den navnløse forfatteren er i sitt arbeid med kunsten først og fremst opptatt av det materielle, det vil si før han forsvinner inn i den utenkelige framtidsvisjonen med samme navn som romanen. Materiale fra naturen som avtrykker seg i språkets form, for eksempel lydlig, kan gjennom en form for åndeliggjøring gi trøst for en språklig melankoli knyttet til gapet mellom materie og uttrykk. Når språket taler selv, det vil si når naturen taler gjennom språket, når språket *mimer* naturen og subjektet er en slags beholder for språket, er det utstyrt med mening på en helt annen måte enn det kommunikative språket. I mangel av "subjektivitet" og "naturlighet" slik vi normalt forstår disse begrepene, har det *Gehalt* snarere enn mening. Borchardts strofe "Kein Deutliches erwarte dir" ("Intet tydelig venter deg") kunne for øvrig ha passet utmerket som tittel ikke bare på Kafkas "Die Sorge des Hausvaters", historien der Odradek dukker opp, men også på fortellingene til Thure Erik Lund. Utydeligheten henger sammen med Adornos idé om at intendert mening er sekundær i forhold til *Gehalt*, som er språklig innhold, men som ikke desto mindre får sitt liv gjennom form. Sannheten taler et intensjonsløst ikke-begrepslig språk som er språkligt.

Forfatteren og boktrykkeren i *Compromateria* er oppdratt gjennom journalistikk og skoleverk til å tenke og uttrykke seg realistisk, til å snakke sant og bedrive *gjenkjenneligheter*. (*Compromateria*, 27.) Som et følsomt åndsmenneske forstår han hvor viktig det er å komme seg inn i ideene på den rette måten (Ibid., 23), og da er det ikke lenger snakk om tydelige ideer som er formidlet på en leservennlig måte, men det er snakk om uklare og kryptiske ideer (Ibid., 24) som ikke har som mål å formidle én

av slike uttrykk, og vi kan håpe det beste når ord som 'mennesket' eller 'framtid' strømmer mot oss, men betydningene av ordene befinner seg utenfor menneskets sfære". (Lund, 2005, 35.)

mening. Det er snakk om en rekke mindre og partikulære beretninger om hva verden er og hvordan den virker. Den estetiske skapelsesberetningen, som ble nevnt litt tidligere og som vi snart skal se litt nærmere på, er unik og kan aldri fortelles på samme måte igjen. Den ene beretningen vil alltid skille seg fra den forrige. Skapelsesberetningen skylder ikke troskap til noen ytre sannhet, bare til den materien som den "fremfører" eller mimer. Det er en beretning for et bevegelig og tenkende menneske, ikke for et statisk menneske som går på automat. Noe som minner oss på at å tenke er hele tiden å se ting fra nye vinkler. For Adorno er det å tenke å bringe selvet i bevegelse, hvilket helst skjer gjennom "indirekte formidling", for eksempel gjennom paradokser som skiller seg fra vanlig kommunikasjon gjennom ikke å pretendere å avbilde direkte det som er. (Hammer, 2002, 8.) Å tenke vil altså ikke si å grunne selvet eller å etablere evige sannheter. Det vil heller ikke si å stole blindt på et positivt språk som riktignok kan gi deg Sannhet, men verken kan legge sorgen bar eller slukke sorgen over en tom eksistens.

En annen måte å si dette på er at det å tenke for Adorno *ikke er* å tenke gjennom allerede gjennomtenkte formularer.³⁰ Paradokser og språklig motstand inngår som naturlige ingredienser i språket når det blir tenkt. Tenkningens forfatning skiller seg fra normalspråkets gjennom formen. Formen vi vanligvis benytter oss av når vi kommuniserer, er som følge av sin velkjenthet og konsistens nærmest umulig å få øye på. Ofte får man øye på den først idet strømmen går, man overværer en eksplosjon, blir utsatt for et utydelig eller tomt språk eller i det hele tatt opplever noe som setter en ut.

Boktrykkeren og forfatteren i *Compromateria* føler en merkverdig stolthet over å besitte det han kaller en alternativ framtidighet, en framtidighet han besitter kanskje nettopp fordi han eksperimenterer med "tørka bikkjeskrotter og gamle bildekk", graut, gjørme og slim og fordi han løser opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda. (*Compromateria*, 35.) Materien er utydelig, og det er en så massiv motstand, til og med voldelig motstand, i materialet at det garantert ikke harmonerer med noe slags forklarende språk eller opplyst mening. Denne massive motstanden kan, som vi så i

³⁰ Essayisten Lund sier: "Vi er blitt insekter. På enkleste måte kan vi få vite alt, om seksualitet, vold, uten det minste snev av allegori, fortelling, lignelse, slik at vi aldri noensinne får vent oss til å bruke vår forstand, men alltid går strake veien til det informative." (Lund, 2005, 50.)

"Framtida", sette selv tidskoordinatene ut av spill. Å løse opp gjenstridige tekstiler med kaustisk soda, slik forfatteren i *Compromateria* gjør, er et bilde på virkningen materien kan ha på tenkemåten vår, hvordan materielle føringer kan motvirke rasjonell konsistens.

Nye formalkonstellasjoner, der tingenes dagligdagse fremtredelsesmønstre er stokket om, gjør det mulig å få øye på den virkeligheten som ellers er tilslørt, ifølge Adorno. (Hammer, 2002, 29.) Denne tilslørte virkeligheten som kommer til syne, blir ikke dermed konkretisert i den forstand at et nytt og bedre kommunikativt språk *endelig* evner å fange det som *tidligere* unnslett beskrielsene våre. Tilsynekomsten av den tilslørte virkeligheten gjør det imidlertid mulig å lese verket mot en forventet kommunikativ intensjon. På denne måten blir ikke det man leser først og fremst preget av kommunikasjonen, men av det som *gjengis*, og kanskje viktigst, *med* verkets gjenstridighet, ikke på tross av det.

Oppløsningen av subjekt og tid

De materielle føringene har, som vi nå skal se nærmere på, også konsekvenser for subjektet og hvordan vi tenker om tid og framskritt. Kunstverkets kommunikasjon skiller seg fra vanlig kommunikasjon i kraft av å ha en annen uttrykksform der ord fungerer annerledes enn vi er vant til. Kafkas Odradek-skikkelse gir oss et godt bilde for å forstå språk som ligger nærmere en ekspressiv enn en diskursiv språklig pol. Odradek er nemlig umulig å definere og kategorisere. Det er umulig å si om Odradek er levende eller død, hvor Odradek kommer fra og hvor den holder til. Også navnet har en uklar opprinnelse. Er opprinnelsen tysk eller kanskje slavisk? Odradek er utydelig, identitetsløs, sier oss ikke noe eksplisitt, men bare mumler. Ikke bare minner denne tildragelsen oss om den smale og utilgjengelige litteraturen slik den ble beskrevet i *Compromateria* over, men den minner oss også om Tomas som skoggangsmann.

Tomas antar nemlig en odradekiansk karakter, som en mellomskikkelse mellom liv og død når han etter en stund som skoggangsmann ikke lenger kan kjenne igjen seg selv, sitt eget jeg. Speiler han seg i vannpyttene, synes bare et "skrøtent tryne nedgrodd av rask og talle". Som Tomas selv sier: "Jeg visste at det var umulig å finne meg, den personen fantes ganske enkelt ikke, han var usynlig". Ordene han uttrykker, er

fremmede og ikke umiddelbart gjenkjennelige som meningsfulle, og når han snakker, er det ikke lenger menneskelig tale, men "noe helt annet, en slags hås skvaling, og det kjentes som å skrike nede i en tom fiskebolleboks, eller bælje inn i et firtoms avløpsrør i plast, for det var vel 'naturen' som uttrykte seg, der." (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 255.) Tomas er ikke lenger et subjekt, og språket hans mangler intensjonalitet. Lydene han lager, som lyden av et skrik i en fiskebolleboks, minner mer om lyder fra et objekt enn fra et menneske. Det er bemerkelsesverdig at Thure Erik Lund her beskriver naturens uttrykk som *gjenlyden* i et avløpsrør, et uttrykk som ligger langt fra det rasjonelle subjektets verden, der mening ikke kan overskride begrepets avgrensning. Det er en lyd som ikke sier oss noe bestemt, men som formidler det som kunne ha vært deler av en mekanisk dimensjon og minner oss om Odradeks lungeløse latter. Det er en ubestemmelig lyd – en *Rauschen*-tildragelse – som gir assosiasjoner både til det intensjonsløse suset av den irregulære vannføringen og den formsprengende støy musikkens kunstuttrykk. Innkjørva i materien ser Tomas endelig ut til å være nær den oppløsningen av beretningsformer som bestemmer subjektet, fortiden, fremmedgjortheten i nået og diskursiv framtidstro.³¹ Fremtredelsen til Tomas forteller oss dermed noe viktig om litterær og kunstnerisk grensesprengning.

Kunsten, sier Adorno, "vil med menneskelige midler realisere det ikke-menneskelige tale". (Adorno, 1998, 142.) Denne talen kommer til uttrykk gjennom kunstens mimetiske impuls, som vi var inne på i kapittel to om *mimesis*-bevegelsen, ikke gjennom at objektet underlegges subjektet gjennom avbildning. Objektets materie taler gjennom subjektet. Kunsten stiller seg solidarisk med det ikke-identiske som unndrar seg det allmenne ved hjelp *formen*. I *Grøftetildragelsesmysteriet* beskriver Tomas hvordan han får naturen i tale, med andre ord hvordan han frembringer *Rauschen*: "hvis jeg sto i myrgjurpe til halsen, ville kanskje disse 'ordene' komme helt av seg selv, og om jeg nå hadde stått i gjørme til knes, hadde jeg blitt skremt av disse merkelige lydene som presset seg opp gjennom tarmer og brusk". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 255.) Her refereres det igjen til lyder som ikke får plass innenfor rammene til det diskursive språket, og det er snakk om "ord", ikke ord. I siste del av *Grøftetildragelsesmysteriet* ser

³¹ Dette minner oss på sitatet fra *Compromateria* fra kapittel 2: "I stedet blir jeg, når jeg går mine små turer, oppfattet som et eller annet vilkårlig og ubestemmelig, som de visstnok tar som et slags sus, eller små svarte punkter, eller en slags elektromagnetisk feil ved apparatene sine." (*Compromateria*, 86.)

vi hvordan materialiteten taler gjennom et oppløst subjekt og utgjør en negativ språklighet.

Myrbråtenfortellingene kan ikke bare gi oss en annen oppfatning av objektenes og ideenes identitet, men også av tid – av fortid, nåtid og framtid. I *Uranophilia* beskrives en verden som er til forveksling lik vår egen, og som mangler den formen for nærhet til materien som karakteriserer subjektløse språk. Karakteristisk for denne verdenen er en blind tro på begrepene som blir brukt, en blind tro på kausallogikken og en blind tro på framtiden. Følgende sitat sier ikke bare noe om hvordan det tenkes om tiden, men også noe om hvordan denne måten å tenke på konstituerer hele virkelighetsforståelsen – hvordan framtiden nærmest blir selve meningen med livet:

Verden er en maskin, en intelligent maskin, den er uopphørlig selvkonstruerende, og den renser og trøster seg selv. Bildene ligger i flak og danner sinn. Ordene omformer seg selv, og danner tyngdepunkter. Nettverkene har stivnet i sine smidige former. Det har dannet seg en ny type religion, å tro på framtiden, men man kan ikke annet enn å nyte øyeblikket. Man lever i den fullkomne abstraksjon. Til og med ordene vi sier tilhører denne abstrakte framtidsverdenen. Ordene formes av byggevarerindustrien. Det er strøm i ordene. Og når vi snakker, er det bare disse ordene som får oss til å se ut som om vi snakker. Men i virkeligheten bor vi bare i ordene våre. Sånn lever vi. (*Uranophilia*, 173f.)

Verden blir beskrevet som en maskin som konstruerer seg selv hele tiden. Og i denne verdenen har det dannet seg en nærmest religiøs framtidstro. I ordene er det strøm, og de er formet av industrien. Vi snakker altså egentlig ikke lenger. Det bare ser slik ut. Teknologien blir mer menneske enn mennesket blir seg selv.³² Og vi blir ikke bare minnet på hvordan troen på framtiden gjennomsyrrer tankegangen vår, men også på hvordan *måten* vi snakker, definerer oss som mennesker. Åndsmenneskene ser i motsetning til oss ut til å styrkes når deres konsistens og forutsigbarhet svekkes.

Sitatet over fra *Uranophilia* bringer tankene til "I Ankara", som jeg drøftet i forrige kapittel, og "Framtida", som ble nevnt i første kapittel. I forbindelse med "Framtida" var jeg inne på hvordan historien gjennom å representere dobbeltbevegelsen av destruksjon og konstruksjon, gjennom å sprengte og brenne, får såkalt "nakketak" på framtiden. Ved hjelp av en materiell kraftanstrengelse settes man i posisjon til å kunne tenke annerledes om tiden, og den modernistiske grunntanken om positiv progresjon

³² Denne siste setningen er inspirert av essayisten Thure Erik Lund som sier følgende: "vi er i vår moderne sivilisasjon blitt helt avhengig av denne teknologien, den sørger for at vi har noe å gjøre, og leve av, der den former vår tankegang og har blitt menneskene mer enn menneskene har blitt seg selv. Joda, dette kan være en stund, det avhenger av hvor lenge strømmen er på. Men om nå strømmen vedvarer, hvis disse systemene makter å utnytte elementene for at strømmen fortsatt skal være på, som en selvstyrende maskin, og stå der å dirre i kroppene våre, da kommer det hele an på hvor lenge vi er den dyrearten vi er, det såkalte mennesket. (Lund, 2005, 32f.)

blir destruert. Enhver presumptivt konsistent tanke om framtiden revner gjennom bålbrandingen.

Kommunikativt språk, kjennetegnet av subjektivisme, logisk stringens og en innebygd framtidstro, baserer seg på en temmet forestilling av tiden, og er fremmedgjort fra den lidelsesfulle og brokete naturen slik vi finner den i Adornos begrep om det naturskjønne. *Rauschen* kan derimot i kraft av sin konstitusjon sammenlignes ikke bare med den irregulære elva, men også med de forførende ildfulle eksplosjonene i "Framtida": "Svære søyler med frådende ildmørje steig til værs i vedvarende eksplosjoner." Hva som helst blir puttet på bålet. Det er ingen intensjon bak bålbrandingen bortsett fra å frembringe den følelsen det gir dem på østia å se materielle eksplosjoner. Samme materialtiltrekning og intensjonsløshet, samme frigjøring av tiden, finner vi i og med Tomas' meningsløse flytting til lokalene ved elva og sagbrukstomta der han bor blant søppel og slitne raringer.

En konsekvens av vårt språksystems orden kan sies å være isolasjon og tap av kontakt med ubearbeidet natur. Adorno vil si at det er gjennom begrepenes utøvelse av identitetstvangen at vitenskapens krav på herredømme sikres, men identitet etableres altså, som nevnt tidligere, på bekostning av naturen og mennesket. (Adorno, 1992, 81.) Derfor kan naturen sett som noe språklig uten brudd og lidelse, sammenlignes med noe dødt.

Kunsten med naturen som ideal, produserer sin egen transcendens, noe overskytende, en levning og stum rest som ikke kan uttrykkes i et rasjonelt språk, når den lykkes i å kommunisere ikke bare diskursivt, men også ekspressivt. Her er det igjen snakk om en særegen ikke-identisk kvalitet ved objektet, et noe "mer" og for subjektet noe "annet" som stammer fra den arkaiske naturen som det diskursive språket har fjernet seg fra. Denne arkaiske naturen kan imidlertid aldri gjenvinnes, og det er heller ikke noe mål for Adorno. Naturen er bare et ideal for kunstens egen *bevegelse*.

Det må slås fast nok en gang at det ikke bare er det naturskjønne som gjør seg gjeldende i kunstuttrykket, men også det Adorno kaller for "signifikativ" tenkning, selv om det er kunstuttrykkets fiende. Skulle noe gi alternativer til progressive strømninger og forhindre blind framtidstro uten dermed å omfavne noen form for regresjon eller tilbaketrekning til naturen, måtte det være noe som er hinsides menneskelig tale og vår

form for kommunikasjon. Både progresjon og regresjon som isolerte bevegelser, er tross alt bevegelser som ikke finnes i naturen selv, men som det kanskje er uunngåelig at vi forsøker å påføre den.

Estetisk refleksjon. Et forsvar for en estetisk skapelsesberetning

Forsvaret for en estetisk rasjonalitet og vernet om det partikulæres liv, som først og fremst kommer til syne i konfigurasjonen av ulike formale elementer, bør stå sentralt i lesningen av romansyklusen. Tar vi igjen en titt på naturens forhold til kunsten, ser vi at kunsten kan formidle dette ikke-språklige "noe" som naturens uttrykk ellers er alene om å kunne formidle. Dette "noe", som lyden av et vindkast, lar seg ikke avbilde eller sette på begrep. Naturen *er* allerede, men det er bare i sin fremtredelse, gjennom sin konstellasjon eller form, at den er noe. Den bare tildrar seg, for så å trekke seg tilbake. Ifølge Adorno er det billedforbud i kunsten, fordi kunsten bare skal ligne seg selv, på samme måte som naturen gjennom sin særegne konstellasjon bare ligner seg selv. Vi husker følgende sitat fra en fotnote litt tidligere i kapitlet:

På sin rasjonalitets bane og gjennom denne kommer menneskeheten i kunsten til klarhet over det rasjonaliteten glemmer og som den andre refleksjonen minner om. Forsvinningspunktet for denne utviklingen, riktignok bare et aspekt av den nye kunsten, er erkjennelsen av at naturen – som noe skjønt – ikke lar seg avbilde. Det naturskjønne er nemlig ved å vise seg, allerede selv bilde. Avbildningen av det inneholder en tautologi, for når det som viser seg blir gjort til gjenstand, blir det samtidig avskaffet. (Adorno, 1998, 123f.)

I den språklige refleksjonen skal ikke innholdet vise seg som innhold eller statisk entitet, slik det gjør i det rasjonelle språket. Det skal heller vise seg som *bevegelse* eller *skapelse* ved å være en dynamisk spenning mellom objekt og rasjonalitet. Tomas Olsen Myrbråten som åndsmenneske, den navnløse forfatteren i *Compromateria* og Ludvig er eksempler på kunstnere som evner å sette et helt spesielt kunstnerisk språk ut i live, språk som verken er effektive eller etterprøvbare, men bærer på en annen type sannhet idet de utsier materiens *Rauschen*, dens støy og dens sus.

I den tilstanden sannheten er i nå med et språk som overdeterminerer verden, slik det blir fortalt oss i Lunds fire romaner, er det helt klart at den estetiske og poetiske dimensjonen og friheten vår til å uttrykke oss er begrenset. Kunsten har på sin side, som et alternativ til det selvbekreftende og automatiserte språket, *sin* sannhet og en egen konstitusjon, der objektene gis forrang og grunnlaget for en annen type erfaring blir lagt.

Mange lesninger av *Myrbråtenfortellingene* overser noe helt vesentlig når de ignorerer at det er en slik type sannhet fortellingene søker å formidle, gjennom *måten* Tomas ordlegger seg på og andre *formale* aspekter. Her må man imidlertid trå varsomt. *Myrbråtenfortellingene* uttrykker, på samme måte som et adornittisk kunstverk, mer enn det rent diskursive tilnærminger kan avdekke, deriblant de lydene Tomas forestiller seg vil strømme gjennom ham når han står i "myrgjurpa":

Dette var forlokkende. Ikke bare betydningen, men også selve lyden av disse 'ordene' var heller ikke til å begripe, de hadde et ukjent opphav, de virket mystiske, farlige, men de framkalte harde, høyteknologiske fantasier, hvor partikler og stråler smeltet sammen med metamorfe glassaktige menneskefigurer som stadig forvandlet seg, og som altså stammet fra naturens tause dyriske kropp. (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 255f.)

Uttrykk som dette, som nærmer seg den ekspressive polen, kan ikke bare beskrive naturen og det naturlige, men også i like sterk grad teknikken og det tekniske, som det å lytte til technomusikk. Derfor vil det være regelrett galt å si at naturen settes høyere enn teknikken. *Hvordan* settes fremfor *hva*. Og også teknikken kan mimes.

Det er nettopp i møte med den komplekse lyden og musikken at det går opp for Tomas hvordan han skal komme seg inn i litteraturen, nemlig ved å fremføre den. Å tolke musikk og kunst er som Adorno sier noe annet enn å tolke diskursive språk: "Å interpretere språk vil si: å forstå språk; å interpretere musikk: å fremføre den". Ved tolkning av musikk og kunst ligner altså tolkeren kunstneren i den forstand at han selv må skape verket og være med på å gi uttrykket liv ved å følge dets bevegelse. Et verk som *Myrbråtenfortellingene* må derfor sies å være kjennetegnet av at tolkningen inngår i verket selv. Man må mime verkets bevegelse for å forstå det, ikke projisere egen subjektivitet på det. Lesning og verk kan ikke skilles fra hverandre fordi subjektet må "gjenmale" verket i sin tolkning av det. Man må så å si gå inn i det med hud og hår.

Oppsummering: lidelse og materiell lindring

I dette kapitlet har vi sett hvordan fortvilelsen til Tomas, over gapet mellom språk og verden, lindres av *Rauschen* som et estetisk og språkligt språk idet *Rauschen* avføder en nærhet til omgivelsene og en egen estetisk rasjonalitet. Naturen, hevder jeg, blir revitalisert når subjektets avholdenhet (stumhet) gir rom til naturens egentale, hvilket vil si *Rauschen*. Vi har sett nærmere på hva *Rauschen* er: en kompleks støy som er opphav til åpenbaring og den åndelige erfaringen av at jeget brister. *Rauschen* makter å

avdekke det kommunikative språkets hulhet. De materielle føringene som naturbilder og naturlyder legger i *Myrbråtenfortellingene*, hevder jeg, gjenoppliver den objektiviserte naturen som er gått tapt for subjektet. Subjektets smerte lindres når naturen taler gjennom det slik den taler gjennom Tomas i siste del av *Grøftetildragelsesmysteriet*. Den teoretiske linjen i oppgaven trekkes frem til naturen og det partikulære som kunstens og den estetiske rasjonalitetens ideal. En konsekvens av dette synet er at modernismens grunntanke om positivt fremskritt brister, og rikere former for tilstedeværelse og tanker om fortid, nåtid og framtid blir mulig.

Vi har sett at det begrepslige språket forutsetter identitet mellom tegn og det som blir betegnet (tingen), en identitet som postuleres på bekostning av forskjell og partikularitet. Det partikulære, kan man si, ofres på det generelles alter. For Adorno innebærer rasjonell mening et gap mellom ord og objekt. Dermed er ordet bare et dødt symbol for objektet. Når språket selv taler, gir det imidlertid ikke rasjonell, men allegorisk mening: "[Språket] imiterer *Rauschen* og partikulær natur. Det uttrykker dermed en fremmedgjøring som ingen tanke, kun ren lyd, kan oppheve." (Adorno, 1992, 69.) Problemstillingen i denne oppgaven er som vi husker "Hvorfor gråter Tomas Olsen Myrbråten, og hva kan gi ham trøst?" Sitatet over kan hjelpe oss med å formulere et mulig svar: Tomas gråter på grunn av språkets fremmedgjøring fra materien, og han trøstes når fremmedgjøringen oppheves av *Rauschen* ved at materien mimetisk føyer seg til det som det gjengir, det som det er gjenklang av.

Når språket taler selv, er det et slags *second nature*. (Nicholsen, 1999, 64.) Snarere enn å symbolisere et saksforhold utgjør det en imitasjon som oppstår gjennom en *mimesis*-handling. *Rauschen* fungerer da allegorisk, og er karakterisert av sidestilling, differensiering og kontekstuell dynamikk i tillegg til bevegelse og flyt. (Ibid., 65.) Det må påpekes at det rasjonelle språket, ifølge Adorno, ikke er helt stabilt og fastfrosset. Til tross for sitt forsøk på å fastfryse forholdet mellom ord og objekt vil det alltid være kjennetegnet av en viss uro som følger av den assosiasjonsresten som så å si unnslipper "signifikasjonsøyeblikket", den delen av språket som finnes i myrer og søkk og som karakterene i *Myrbråtenfortellingene* er så tiltrukket av. Normalspråket kan altså også sies å ha en språklik karakter, og er dermed ikke fullstendig fremmed for *Rauschen*. (Ibid., 60.) Det selvtalende språket er, på sin side, heller ikke helt ustabilt og flytende. For det klarer ikke fullstendig å unnslippe det rasjonelle som sikrer en viss stabilitet og

soliditet. Av den grunn kan kunsten, til tross for at den er opphav til identitetsoppløsning og nestenlogiske og nestensanselige opplevelser, aldri fri seg fullstendig fra sitt rasjonelle moment.

Fortellingene er ikke bare om Tomas Olsen Myrbråten, men også om det som tildrar seg i sammenstillingen av brent mark og den myra som dannes når dødt organisk materiale fyller opp områder der grunnvannet er blitt stillestående.³³ Teksten forblir i hodene våre som vedvarende mysterium eller gåte. Tetralogien er en estetisk skapelsesberetning som hele tiden skaper noe nytt og gjenoppliver språket, tanken og verden.

³³ Lokalisert 01.10.09 på www.snl.no/myr

Avsluttende betraktninger

Myrbråtenfortellingene åpner opp for en språklighet der gråten og lidelsesuttrykket til Tomas gir mening. Allerede på første side av romansyklusen møter leseren smertens sus i form av gråten til Tomas. Materielle elementer og kraftanstrengelser i romanene, har jeg hevdet, kan stoppe strømmen av språk og vise frem lidelsen som ellers er tildekket av likheten som identisk og fremadskridende språk fordrer: "jeg skjønnte plutselig hvor ille det er å ha det for godt, og jeg forsto at en slik abstrakt lidelse måtte være ny og ukjent i folket, det var ingen kultur for det i Norge, nei, og det fantes ikke noen egen terminologi for den slags lidelser". (*Grøftetildragelsesmysteriet*, 72.)

Estetisk virkelighetsgjengivelse beslektet med naturens støyende lyder, det vil si *Rauschen*, kan gi oss håp om tilsynekomsten av uttrykk som bryter med positive beskrivelser: "kanskje mest fordi strømbrudd ofte skjer under store regnskyl (med torden?) ledsaget av kraftig vind". (*Elvestengfolket*, 101.) Materiens kraft kan sprengte etablerte strukturer. Det brokete kunstverket med sin affinitet til arkaisk og naturskjønt språk, før struktureringen og etableringen av opposisjonen mellom subjekt og objekt, utgjør en implisitt kritikk av det språket som pretenderer å være entydig og konsistent. *Myrbråtenfortellingene* kritiserer det kommunikative normalspråket ved å vise frem hva det mangler, nemlig brudd, støy, sus og mumling, et uttrykk som har en mer direkte forbindelse til det som det gjengir. Som en disharmonisk kraftanstrengelse pendler tekstpartier i *Myrbråtenfortellingene* mellom meningskonstruksjon og meningsdestruksjon. Fortellingene ligner den naturskjønne, ikke-diskursive naturen, i kraft av sin bevegelse og bruddkonfigurasjon.

I løpet av teksten har jeg gang på gang tematisert hva et kunstverk er og latt beskrivelsene av kunstverket løpe parallelt med lesningen min av *Myrbråtenfortellingene*. Noen ganger har beskrivelsen av kunstverket intervenert i lesningen, andre ganger har den stått mer for seg selv og gitt dybde til de fire romanene til Lund. Kunstverket, det mest åpenbare objektet for estetisk kognisjon, er som vi husker fra den

adornittiske estetikken, egne kunnskapssubjekter når de fremsetter sannheten. Den estetiske kunnskapen som produseres, er ikke død, men en levende kunnskap der døden likevel er innsmettet. *Myrbråtenfortellingene* kan som brokete naturskjønn kunst, sies å utgjøre et rom mellom natur og kultur. Verket gir oss innsikt blant annet i sitt komplekse susende uttrykk, ikke ved å representere *Rauschen*, men ved å reflektere og "være" den på livaktig vis.

I sin oscillering mellom en væren som subjekt og en væren som materie minner Tomas om Adornos definisjon av verket. Hans væren, materialisering og tap av subjektivitet, bringer tankene til kunstverkets formidling. Gråten og stillheten hans er kanskje ingen diskursiv form for formidling, men beretter oss likevel noe. Som verk inneholder *Myrbråtenfortellingene* gjenlyden både av fortiden og framtiden, teknikken og naturen, harmonien og disharmonien, livet og døden. I gjenlyden av motsetninger som stiller seg solidarisk til det ikke-identiske, inngår den implisitte kritikken av positivt språk og tankegang.

De tre viktigste begrepene i lesningen min av *Myrbråtenfortellingene* har vært konfigurasjon, *mimesis* og *Rauschen*. Konfigurasjon, den estetiske hendelsen der sannheten blir omkranset, er en måte å sikre sannheten på uten å gå via subjektet. Når *Myrbråtenfortellingene* viser frem det nåværende subjektets utilstrekkelighet, viser det samtidig frem behovet for konfigurasjon, at sannheten skal komme til syne på en annen måte. *Mimesis* gjengir sannheten gjennom å føye seg til materien, men er autoritetsløs. I *Myrbråtenfortellingene* støter vi på de mimetiske uttrykkene naturen kan lage i språket for eksempel hos foreldrene til Tomas. I *Rauschen* er det subjektive og diskursive så å si oppløst. Det er et språk som ligger så tett opp til den ekspressive polen at det kanskje kan redde subjektet gjennom glimtvis å åpenbare den objektive nestensubjektsfrie verden, det som ikke kan gjengis.

Rauschen er et viktig begrep hos Adorno først og fremst i *Noten zur Literatur*, men det er langt på vei blitt oversett frem til i senere tid når en rekke Adorno-kommentatorer med Shierry Weber Nichol森 i spissen har fremhevet begrepet som sentralt både for den adornittiske språk- og litteraturteorien. Roger Foster, Ulrich Plass og Martin Seel er også opptatt av *Rauschen*. Når det er ett av de viktigste teoretiske begrepene i teksten min, er det blant annet fordi det i *Myrbråtenfortellingene* står i en kontrast til det massemediale, og det er interessant sett opp i mot for eksempel informasjons-teknologien som i stadig sterkere grad preger språkligheten og tilværelsen

vår. Mitt grep har vært å knytte *Rauschen*-begrepet også til teknikk og dermed gå et skritt lenger enn Adorno. Jeg tror vi kommer til å høre mer om *Rauschen*.

Problemstillingen min har vært ganske kort og konkret: Hvorfor gråter Tomas Olsen Myrbråten, og hva kan gi ham trøst? Svaret kan være like kort og konkret, selv om det har krevd mye abstraksjon for å komme frem til det: Han gråter over fremmedgjøringen fra verden, for han føler seg ikke hjemme i den. Trøst finner han i materien som i motsetning til diskursiv hverdagstale har i seg en livgivende kraft. Først som organ for et materielt uttrykk kan han kanskje føle seg hjemme i verden, men han kan aldri fullstendig forenes med den.

Litteraturliste

Adorno, Theodor W. 1991. *Notar til litteraturen*. Oslo: Det norske samlaget.

----- Notes to Litterature

----- 1991. *Notes to Literature. Volume 1*. Overs. av Shierry Weber NicholSEN. New York: Colombia University Press.

----- 1992. *Notes to Literature. Volume 2*. Overs. av Shierry Weber NicholSEN. New York: Colombia University Press.

----- 1997. *Negative Dialectics*. London: Continuum.

----- 1998. *Estetisk teori*. Overs. av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal.

----- 2001. *Adorno. A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.

----- 2003. *Musikkfilosofi*. Overs. av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik. Oslo: Pax.

Agora nr. 4-2001. *Adorno*. Redaktører: Geir O. Rønning og Kristin Gjesdahl. Oslo: Aschehoug.

Bernstein, J.M. 1992. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Billing, Björn. 2001. *Modernismens åldrande – Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

Cunningham, David; og Mapp, Nigel (red.). *Adorno and Literatur*. London: Continuum.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

Foster, Roger. 2007. *Adorno. The Recovery of Experience*. Albany: State University of New York Press.

Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal.

----- 2008. *Adorno & the Political*. London: Routledge.

- Haugen, Trond. 2006. "Myrbråtens (u)mulige drøm" i Vinduet nr. 4-2006. Oslo: Gyldendal.
- Hohendahl, Peter Uwe. 1995. *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Horkheimer, Max; og Adorno, Theodor W. 1991. *Kulturindustri*. Oslo: Cappelen.
- Huhn, Tom (red.). 2004. *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric. 1996. *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*. London and New York: Verso.
- Jarvis, Simon. 2002. *Adorno. A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Jay, Martin. 1984. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press.
- Linneberg, Arild. 1999. *Røffguide til Theodor W. Adornos estetiske teori*. Oslo: Gyldendal.
- Lund, Thure Erik. 2000. *Om naturen*. Oslo: Tiden.
- 2005. *Språk og natur*. Oslo: H-Press.
- 2006. *Om de norske byene og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- 2006. *Myrbråtenfortellingene*. Oslo: Aschehoug.
- 2006. *Inn*. Oslo: Aschehoug.
- Nicholsen, Shierry Weber. 1999. *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*. Cambridge: MIT Press.
- Plass, Ulrich. 2007. *Language and History in Theodor W. Adorno's Notes to Literature*. London: Routledge.
- Seel, Martin. 2005. *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press.
- Smith, Nicholas J. 2001. "Why Hardcore Goes Soft: Adorno, Japanese Noise, and the Extirpation of Dissonance" i *Cultural Logic*, Volume 4, Number 2, 2001.
- Witkin, Robert Winston. 1998. *Adorno on Music*. London: Routledge.

Zizek, Slavoj. 2009. *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.